PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **“IDEA”**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 23 – ROMA, 5 GIUGNO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

TEMPERATURA DI FUSIONE

La tentazione di ogni *fisica* è quella di configurarsi tosto o tardi in metafisica. La fisica matematica, appena divenuta adulta, si affrettò a suggerire una metafisica meccanicista. Ci son voluti lunghi anni di lavoro intenso per dimostrare la inanità del meccanicismo e liberare gli spiriti dalla servitù del determinismo. Quanto si è stentato a far comprendere l'abusività di un processo, che costituita una teoria quale quadro di alcune esperienze, presunse poi di consegnarci teoria e quadro come risoluzione degli ultimi problemi, come metafisica cioè!

Ma questo periodo è ormai un ricordo, e nessuno più si travaglia per difendere il libero arbitrio, ad esempio, dagli assalti dei deterministi, dato che questi ultimi hanno scontato la pena del loro fanciullesco raziocinio.

Chi lo crederebbe? La strada nella quale oggi vorrebbero spingerci le teorie fisiche, corre in direzione opposta a quella che serpeggiava sui fianchi della montagna del determinismo. La scienza fisico-matematica attuale ci convita al banchetto dell'indeterminismo. E proprio codesta scienza, la quale è diventata « un agente di disorganizzazione estrema », ci ammonisce che essa vuol solo suggerirci un'immagine più o meno arbitraria o più comoda di alcune apparenze. Un'immagine arbitraria di un'apparenza, che cos'è mai? Perchè la scienza fisico-matematica ha rinunciato al suo prospero commercio di *certezze* e le traffica con il gusto di chi si è specializzato nel gioco di rendere evanescente, di dissolverlo tra le mani dell'acquirente, il pezzo di sapone che gli consegna?

Il motivo non è difficile ad intendersi.

Per altro verso, si mira a demolire quella fiducia nella intelligenza, dichiarandola inetta ad attingere il fondo delle cose, la realtà insomma. Come volete, con la ragione, comprendere e dominare ciò che è irrazionale? Perchè indagare sui principi dell'essere, se l'essere stesso non è che l'illusoria stratificazione del nulla? Continuano questi fisici: applicate alla filosofia, alla critica, alle leggi della conoscenza, l'indeterminismo che ci ha guidato nella ricerca scientifica, accettate le incertezze della fisica pura, e, analogamente, orientate la filosofia verso altre incertezze, liberatela dal « complesso » del certo, e avrete un mondo e un sopramondo veramente sottomessi all'uomo. Precipitano così le evidenze, le certezze, il senso comune? Ma che cosa sono codesti idoli, se non scale per una soffitta in cui nemmeno le ragnatele hanno consistenza cellulare, perchè o son macchie di muffa, o fuggenti giuochi di un raggio lunare, penetrato tra qualche sconnessura?

Ed ecco a proporci per la nostra salute mentale di trasporre nel mondo dello spirito formule come quella che Planck designa « costante d'interminazione », o come quella che lo Heidelberg chiama « principio d'incertezza ». Ed ecco a suggerirci che le nozioni del senso comune sono irrimediabilmente condannate, e che concetti come « causa », « sostanza » sono nozioni, inconsistenti, condensazioni verbalistiche, illegittime proliferazioni di un pensiero favolistico. Quando si viene dimostrando che le zone dell'immenso e dell'infimo, sono irrazionalizzabili, perchè presumere che la zona media possa permanere sotto i timorati cavilli della ragione?

E' tempo che si metta in discussione, — dicono — la « nozione di base » della intelligenza umana.

Di rincalzo viene il poeta filosofo e sentenzia: « Nulla di distinto si può conservare nella temperatura fantastica del mondo attuale, dove tutto si fonde... ».

Siamo dunque nella temperatura di fusione, che dissolve le forme del reale e quelle del pensiero in un'unica informe massa liquida, incandescente che nessuna barca può solcare.

L'umanità dunque è giunta a questo: che « deve diffidare dello spirito e cioè della propria ragione di essere, del suo supremo titolo di onore, della sua suprema fortuna ». In un mondo dove tutto genera il suo contrario, siamo spettatori impotenti di questa follia cosmica.

Ora c'è da chiedersi per quale soggiacente risentimento, il determinismo di ieri, l'irrazionalismo di oggi, due metodi contrari cioè, combattono lo stesso nemico. Ma chi è questo nemico? Il suo nome è libertà. Si direbbe che l'uomo chiede alla scienza un'alleanza, e la conchiude di epoca in epoca per disfarsi di un nemico capitale. Che la scienza lo aiuti a considerare se stesso cosa tra le cose; che faccia tacere cioè quella voce interiore che grida ora il bene ed ora il male; o che almeno non dia a questa voce più autorità di quanto non abbia quella di vaneggiante. Dica ancora la scienza che quella cima della libertà con i suoi due versanti della colpa e del merito, è l'illusoria altura della superbia umana. Rinuncia volentieri al premio l'uomo, purchè lo si dichiari immune da peccato, perchè impunibile, ed impunibile perchè irresponsabile, ed irresponsabile perchè falsa è questa misura della ragione che gli è stata data per valutare il male. E' funesta la coscienza per l'uomo, finchè essa usurpa il diritto di giudicare. Avete chiamato a sedere in tribunale, oggi la coscienza; una pura folle, errante ed anarchica, abbandonata al caso e all'incertezza di un'avventura che non ha significato.

Se la verità è inaccessibile, scoprendosi ogni giorno un settore non razionalizzabile, perchè parlare ancora di principi, di categorie, di acquisizioni definite, comprovate, intemporali? Il contrario genera il contrario, l'universo si decompone, e perde la speranza di un'immagine unica.

A questo è giunta la scienza.

Ed oggi l'uomo, il paziente uomo, deve, per evitare il suicidio della scienza, cominciare a difenderla da se stessa, insegnandole parola per parola l'atto di fede nella ragione.

SOMMARIO

A. Sacchi e J. Miel. Urbano VIII al Gesù - (particolare) - Roma Chiesa del Gesù

SIMULACRI E REALTÀ

A ed H.

I ricercatori di dati statistici ci dicono che un buon 70% della pubblicità cinematografica, è pensata ed espressa da cervelli sadici, da cervelli cioè nei quali la violenza, il dolore costituiscono una ricerca sicura del bello e dell'interessante. Sembra che la gran parte dei films che si producono nel mondo siano destinati a spettatori che diverranno gangsters professionisti. Il prof. Wheare, presidente del comitato inglese che studia i problemi morali del cinema scrive in una molto documentata relazione: « Un certo numero di films recentemente proiettati hanno un carattere nettamente sadico, nuovo e particolarmente disgustoso ». La glorificazione del delitto e del delinquente, l'azione violenta che lascia traccia di sangue, l'esposizione compiaciuta di di quel che fanno certi personaggi ostentatori nei loro gesti, nei loro vestiti, nella loro condotta, nei loro rapporti fisici, sono tutte linee di un'ellissi i cui fuochi sono l'indecenza e la violenza.

Il prof. Wheare suggerisce una nuova classificazione dei films, e consiglia di abolire la distinzione tra i films A ed H. Che cosa indicano queste due lettere dell'alfabeto? La prima sta a significare: adulti, e l'altra: orribili. Si dà quindi per dimostrata la necessità che sul mercato debbano esistere dei films orribili, e cioè crudeli, indecenti, sanguinari, sadici.

L'ottundimento della sensibilità morale è proprio denunciato da questa cautela apparentemente preoccupata del guasto che i films H possono produrre. Solo apparentemente perchè il consiglio della commissione muove dal presupposto che codesti films non siano proiettati dinanzi a ragazzi. Ma per gli adulti, è un altro discorso. Essi hanno bisogno di certi sentimenti disumani, di certe innaturali stimolazioni, di certe frustate della violenza, come del tabacco.

PRESTITO LIBRARIO

In una lettera a Florentinus, S. Gerolamo dal suo horridum habitaculum *del deserto, chiede alcuni libri. Anzi, non chiede, supplica: « Ti scongiuro di insistere con Rufino che ti presti, per copiarli, i commentari composti con tanta elevazione da Rheticius, Vescovo di Autun.*

Un tale che è del paese del nostro padre Rufino, il vegliardo Paolo, m'ha scritto che il suo Tertulliano ce l'ha lui; lo supplica di mandarglielo. A questo proposito, ti chiedo di farmi copiare su pergamena da un librarius *i libri che mi mancano e di cui troverai un breve elenco in fondo alla lettera. Ti domando ancora di farmi avere la spiegazione dei Salmi di David e l'importante opera sui sinodi di S. Ilario che avevo io stesso copiato a Treves per Rufino. Tu sai che il nutrimento dell'anima cristiana consiste nel meditare la legge del Signore giorno e notte. Agli altri tu dai ospitalità, se a me concederai quanto ti chiedo, mi avrai dato ogni cosa ».*

Si sente qui la mentalità dell'erudito, per il quale nulla è più prezioso del libro.

Non possiamo pretendere che tutti si diano a scongiurare *questo o quello per avere un libro desiderato, nè che ci si condanni a copiarlo. Librerie e biblioteche sono aperte alle nostre voglie. Ma è la voglia ch'è spenta, anche se gridiamo ai quattro venti (o ai quattro amici, talvolta più loquaci e più perfidi, più umili o più secchi dei venti stessi) il nostro sviscerato amore per i libri.*

Copiare un libro? E chi ne avrebbe oggi il tempo!... E San Girolamo, allora? Altri tempi.

Noi abbiamo trovato di meglio: fumettiamo.

VESTER FILIUS BALDESAR

In una lettera alla madre l'autore del « Cortegiano », senza trapassi elusivi, ci pone innanzi due righe: la prima che sembra una cornice dorata e l'altra una pentolina non sufficientemente detersa di tutto il nerofumo.

La cornice: « Magica ac generosa domina et Mater honor ».

La pentolina: « Mando Andrea cum el mulo per tore quello pane che scripsi a la M. V. e quelle altre cose se saranno apparecchiate... ».

Dal latino nobile e sonante a quel « pane » e a quel « mulo » la distanza dei piani è enorme. Capriccio di scrittore? No: dignità della persona. Il latino infatti è usato qui nell'intestazione e nella firma, e cioè come dovuto segno nobiliare alla madre e a sè stesso. Il mulo, il pane posso accontentarsi del volgare; ma la madre è sempre « Domina et Mater », e Baldassare è « Vester filius Baldesar ».

A che serve il latino... Almeno ad essere la più bella cornice dell'uomo.

I CONTEMPORANEI!

Nel gennaio del 1848, Sandro Valerio parlando ad un gruppo di giornalisti, uscì in queste parole: « Non conoscete voi milord Camillo, il più grande reazionario del regno, il più grande nemico della rivoluzione, un anglomane puro sangue? ».

Milord Camillo era Cavour.

Un altro ritratto di lui, così ce lo mostra: « Nuocevagli il volume della persona, il volgare aspetto, il gesto ignobile, la voce ingrata. Di lettere non aveva traccia; alle arti era profano; di ogni filosofia digiuno; raggio di poesia non gli balenava nell'animo; istruzione pochissima; la parola gli usciva dalle labbra gallicamente smozzicata; tanti erano i suoi solesismi, che metterlo d'accordo col dizionario della lingua itliana, sarebbe a tutti sembrata impossibile impresa ».

Il rancore politico può tanto: e questo lo sappiamo. Quelle che invece spesso dimentichiamo è che il ritrattista crede talvolta di effiggiare l'altro e ritrae invece sè stesso. Oh non vedete voi questo garruletto dipintore alla cassa di albergo diurno dove ferve il lavoro della « manicure », del barbiere, del lustrascarpe, del massaggiatore, ecc., ecc.?

E se mai li avete a mente questi versi di Francesco Bracciolini:

Ma lui sì bello in dolce forma e lustro
Trova ch'ei dorme, e sì soavi guise...;

se mai li ricordate non vi corrono sulle labbra, a gloria di quel graffiatore del granito?

Panciuto, volgare, rauco, spento, tartaglione: ma era Cavour.

E lui? « Lui sì bello in dolce forma... », ecc., ecc.

Varius

CENTENARIO DEL MURATORI

Il bicentenario della morte di Ludovico Antonio Muratori non è certamente trascorso inosservato, e, specialmente nella sua Modena, degne celebrazioni commemorative, sia da parte degli ambienti accademici che di quelli ecclesiastici, non sono mancate. Tuttavia il Muratori è lungi dall'essere conosciuto in tutto il suo valore, poichè, in genere, si pensa a lui sopratutto come a un grande erudito. « Sommo lume d'Italia » lo chiamò Benedetto XIV che gli fu amicissimo, e lo protesse, anche contro ingiuste prevenzioni e attacchi polemici di alcuni ambienti ecclesiastici; il Foscolo — che aveva esortato gli Italiani alla storia — nell'esilio londinese fece uno studio assiduo del Muratori, e ne trasse quel senso storico e critico che si ammira nelle sue ultime opere: nel suo entusiasmo egli pone Muratori con Dante e Machiavelli come coloro a cui l'Italia dovrà guardare, come alle più alte espressioni e agli artefici della coscienza nazionale.

Sacerdote piissimo, tutta la sua vita trascorse nella modestia e nel lavoro più mirabile, lui che diceva di trovare il suo riposo nel cambiare lavoro.

Le sue tre grandi opere storiche, per cui è celebre, oggi richiederebbero il diuturno lavoro di intere accademie, ed egli compì da solo e in più vasta mole il lavoro dei suoi contemporanei e maestri, in Francia, i Maurini. Le sue opere, diremo così, minori, sono ventitrè grossi volumi in foglio: epigrafia antica, filologia, liturgia, letteratura, estetica, filosofia, giurisprudenza, sociologia, ascetica: nè si tratta di opere superficiali, o di seconda mano, ma che segnarono una traccia duratura, in ciascun ramo dello scibile: l'opera sui *Difetti della giurisprudenza* determinò in Italia la prima codificazione negli Stati Estensi; il suo *Thesaurus* delle iscrizioni antiche fece testo fino alla apparizione del *Corpus inscriptionum;* così fino ad alcuni decenni fa la sua *Liturgia vatus;* il trattato della *« Pubblica Felicità* oggetto del buon principe » per il duca Rinaldo di cui fu precettore, e che si potrebbe quasi dire l'Antimachiavelli, è ricchissimo di esperienza morale, sociale, e di felici anticipazioni economiche; e l'aureo trattato ascetico « *Della Carità* come amore del prossimo » è pervaso da una carità ardente, che si allarga a una visione sociale — la « carità civile » come egli si esprime — mentre affronta problemi filosofici con spirito un po' eclettico, ma con acuta penetrazione e senso etico profondo nel libro *Delle Forze dell'Intendimento umano*, e con la *Perfetta Poesia* ci dà un'amplissima raccolta commentata dei poeti italiani. Scrisse perfino di igiene (Del governo della peste) e nel *Cristianesimo Felice* narrò la storia delle Missioni dei Gesuiti nel Paraguay, col relativo esperimento comunistico.

Scrisse giustamente il Bertoni in un bel profilo della collezione Formiggini: « non si può pensare all'opera di L. A. Muratori senza essere percossi da ammirazione e stupore. Ma chi si avvicini a tanto e così formidabile mole di lavoro, dopo avere bene conosciuta tutta intera la figura morale dell'uomo, riflessa nei suoi libri, sia nelle lettere e nelle innumerabili carte dell'« Archivio Muratoriano » si sente preso da un nuovo e diverso rispetto, e da una invincibile simpatia congiunta ad una ingenua commozione ». Sì, aggiungo, anche per la vastità dei suoi interessi umani, e per la capacità di sintesi, sotto un'apparenza discorsiva, e l'unità intima con cui tutto abbracciava e illuminava, non certo di folgorazioni, ma di una calma, penetrante luce.

« Non si può intendere il Muratori, neppure quale storico, qualora non si conoscano i suoi libri « Della Carità Cristiana » e della « Regolata devozione », perchè la sua attività portentosa si svolse tutta nella luce diffusa di una modestia e di una umiltà, di un compatimento che risplende nelle pagine auree di quelle due opere, fedelissimo specchio della sua candida anima ».

La sua anima era sostanziata di religiosità e di esigenze morali; gonfio il cuore di un bisogno ardente di trascendenza, se molto chiedeva alle forze dell'intelletto, ne paventava tuttavia gli ardimenti e le esaltazioni. Onde, già vecchio, tre anni prima di morire, insisteva, scrivendo a un giovane filosofo, il Genovesi, sulla necessità « di ridurre il sapere entro quei limiti che si convengono ai nostri corti intelletti:

(*Continua a pag. 8*)

Quinto Tosatti

DEL SUBLIME

Ognivolta che ci si imbatta, nella repubblica delle lettere, nel sublime, ci viene naturale di chiederci come si chiedeva Jules Lemaître di fronte a un passo celebre dell'*Itinéraire* (la descrizione della pianura di Sparta) di Chateaubriand: « C'est peut-être sublime. Mais si ce n'etait pas sublime? ». Cioè il sublime non quale grado superiore di bellezza ma bello ostentato, ornato, fatto barocco se non dall'operare di uno stile che meriti storicamente tale appellativo, per l'azione di uno stato d'animo che escluda la possibilità di un perfetto equilibrio ispirazione-espressione. Nulla è più vicino al ridicolo di un sublime non genuino infatti, ecco perchè i moderni si autodelimitano al bello che, assai più modestamente, non vuol essere colto, gustato, trasferito, immediatamente e incondizionatamente, bensì si accontenta di farsi generatore nel tempo, per l'animo che gli ha dischiuso « la porta del piacer », di alcunchè di probante e suasivo. Il sublime sempre più appare una categoria che eccede le nostre categorie creative e critiche, in quanto, contrariamente a quello che comunemente si crede e costituì per esso l'aura propizia in tempi concessi agli entusiasmi per la bella forma, esso ha le sue radici non in una natura ricca, complicata, generosa, bensì in una natura magra, semplice, schietta.

Giustamente colui che ne occupò verso la fine del I sec. d. Cr. il Pseudo-Longino, ne indicava le fonti più genuine in Omero e Platone. La complicatezza analitica e il chiaroscuro prevalentemente drammatico delle creazioni più vicine al sublime dei tempi moderni, tolgono loro di conquistarlo più che per rapide illuminazioni: la Commedia di Dante, il Paradiso Perduto di Milton. D'altra parte il sublime è impensabile senza una sapiente cura retorica della forma e senza l'essenzialità plastica e musicale di un linguaggio non ancora scaduto a mezzo sociale, cioè sottintende condizioni che vieppiù esulano dalle lettere moderne (per fermarsi ad esse ma la constatazione potrebbe estendersi agevolmente a tutte la arti). Quando E. Kant, in linea col pensiero estetico dell'illuminismo, fedele per suo conto ai concetti rinascimentali, nelle Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime (1764) deduceva sia l'uno che l'altro « non dalla costituzione delle cose ma dal sentimento particolare di ciascun uomo » rettamente poneva la scure alle radici della rettorica, della presunzione dei canoni, delle figure di forma e di pensiero, ma apriva anche il varco attraverso cui avrebbe fatto presto irruzione tutto il ribellismo romantico, al dispregio di tutto questo in nome dei diritti, assoluti ed infiniti, della fantasia creante, sì che il libito si confonderà presto col licito ed il bello e sopratutto il sublime non potranno che, impacciati, attendere, fra la foresta e il tempio, un nuovo accesso dentro il regno dell'arte. Se il bello, in qualche modo, sia pure travestendosi in fogge più umili e rinunciando a certo sussiego aristocratico del passato, ha potuto, di contrabbando, ripassare i confini, il sublime è rimasto un fuoriuscito. Qualche volta il raptus romantico sembra attingerlo (e Chateaubriand offre numerosi esempi di codesti impennamenti pegasei) ma, quasi mai, noi (non diciamo i contemporanei che dovettero invece essi stessi impennarsi oltre i rapimenti del poeta) sappiamo sottrarci al dubbio circa la « genuinità » di quel sublime. Sembrandoci difficile che possa esso costituire un fine, siamo ancor più diffidenti ad accettarlo come mezzo e questo sospetto raggela sovente entusiasmi nascenti e partecipazioni dionisiache.

Come conciliare questa umiliazione spontanea di fronte agli orgogli vieppiù esasperati dei discepoli delle muse? Anche l'arte, con tutto il resto, è vieppiù discesa dal cielo sulla terra ed è quindi armonico con questa catabasi (che con la psicanalisi trionfante è divenuta infera) che il sublime che di per sè richiama il cielo e un olimpo che il cielo tocchi, sia sospetto di falsità, di sproporzione ai fini specifici della creazione. L'entusiasmo che il sublime sottointende è la qualità meno attuale chè, senza fare dell'arte una espressione ermetica della sterilità (Mallarmé) o la trascrizione agnostica dell'architettura cosmica (Valèry), la grande comune sorgente alle cui aride scaturigini bivacca il gregge di Orfeo, è il pessimismo. Un pessimismo che, anche quando non arriva ad essere cosmico e si accontenta dell'angusta gabbia della soggettività, non può non appassire il canto. Un usignolo messo a cantare in una ambiente dipinto rigorosamente in grigio, non può, ad un certo momento, non sospettare di avere un cancro alla gola. E allora canta, finchè canta, per compiangersi. Roba da profeti, da eroi, da santi, da cavalieri, il sublime, e noi siamo, ahimè, uomini, soltanto uomini: è un'amara verità ogniqualvolta ci si accontenta di essere uomini siffattamente da respingere teoricamente la possibilità di essere più che uomini.

Ma non soltanto l'arte rivela il tragico chiudersi dello spirito intorno alla coscienza orgogliosa del limite invece che l'eroico disputare alle frontiere dell'umanità per varcarle, se non il paziente evangelico pulsare alle porte dell'infinito perchè esso risponda. Tutta la vita è una documentazione. Osserviamo la trasformazione laica che ha subito il concetto di « sacrificio »: mi valgo per l'esame delle avute osservazioni di G. Marcel in una nota dell'agosto 1934, al suo *Journal Métaphysique*. Sulle orme di certa critica rinascimentale all'eteronomia etica conclusasi nell'affermazione categorica kantiana, si è venuti vieppiù svalutando la vittoria del cristiano sul mondo riconoscendola frutto di un utilitarismo metafisico per cui la creatura trasferisce il godimento che qui si sottrae a un al di là che glie lo conferirà più pieno e inattingibile. Dilazionamento all'eterno del profitto di quanto nella temporalità sarebbe angusto e contradditorio. La stessa immortalità personale diveniva una forma di egoismo di fronte all'annientamento nichilistico che le fedi laiche impongono ai loro adepti. Per contro il rivoluzionario che perisce per la rivoluzione, lo scienziato che muore per la scienza, identificando la realtà con la causa e sè stesso con la realtà accettando di morire per essa, senza illusioni di sopravvivenza, sottraendosi ad ogni remunerazione, è l'eroe puro, da additarsi all'umanità come la sintesi perfetta della razionalità dell'impegno con la gratuità assoluta del sacrificio. Al luogo di un Dio allettatore di rinunce con la promessa di premi tanto più adescatori quanto più segreti, l'umanità stessa che dà il viatico del nulla ai suoi figli migliori che accettano di annichilirsi per lei. Se così si è creata l'assurda immagine del martire cristiano usuriere che si spoglia immediatamente per gli interessi celesti che lo impingueranno (non sa forse che non lo aspettano le uri nè l'ambrosia?), ancor più ardua e, direi, ingenua, è stata la costruzione del martire laico che si immola per avverare uno stato di fatto, una condizione storica di cui proclama « non sarò a godere! ». Lo equivoco sta appunto qui: egli ne gode molto più di quello che non pensi. Infatti la fierezza del sacrificio che tutto lo esalta, la celebrazione del proprio annientamento, gli conferiscono una gioia, una voluttà che fanno di lui il primo cittadino di quello stato ideale che probabilmente non nascerà mai e che non sarà mai più vero che al momento in cui egli proclama la necessità della propria distruzione per la sua nascita, e che se anche un giorno fosse non darà a nessun suo abitante altrettale fierezza di appartenergli perchè nessuno potrà essere esaltato dalla coscienza di averlo voluto come lui. Del resto cos'è mai che egli getta sul fuoco dell'ara? Un corpo destinato a perire comunque, di cui affretta appena la grande trasformazione, e nulla più. Così facendo mostra tutto il suo disprezzo per la forza, lo strumento, di cui la società si varrà per annientarlo; sembra dire ad essa beffardo: « ecco il mio corpo, me lo hai tolto, hai trasalito un istante chè ogni criminale ha il ricordo almeno di una coscienza, perchè hai pensato che distruggevi una creatura e, come Oreste, aggiungevi un'Erinni al corteggio dei rimorsi. Sei più sciocca che malvagia: era tutto lì, non sopravviveva altro al di là di quel corpo che scendeva a maturare le fondamenta del nuovo edificio, a nutrire le radici dell'albero della rivoluzione ». C'è, mi sembra, molto più calcolo nel nichilista che lancia la bomba che nel martire che si fa sbranare nel circo per non adorare il nume dell'imperatore. E non potrebbe essere diversamente perchè « là dove non interviene nè l'amore di Dio nè l'amore del prossimo, ciò che ha il sopravvento è in realtà l'amore di sè ».

M. Camilucci

"Caino e le spine"

Nella *Commedia*, fra gli indovini della quarta bolgia, Virgilio, conferendo alcunchè di magico al suo linguaggio, chiama la luna « Caino e le spine ». Che cosa Dante pensasse veramente delle macchie lunari — le quali in terra « fan di Cain favoleggiare altrui » — si sa anche troppo dalla interminabile disquisizione di Beatrice nella terza cantica: ma a noi abituati oggi a considerare il *folklore* una vera e propria scienza (e cattedre apposite sono state istituite, giustamente, in varie università) interessa di più la tradizione popolare, la quale vede nell'astro Caino innalzante una forcata di spine, che la teoria fisica dei « denso e raro » o quella, definitivamente accettata dal poeta, del maggior o minore influsso dell'angelo motore sulla materia dei corpi stellari.

La leggenda dell'uomo nella luna (come mi informa l'amico Vidossi, maestro incomparabile in questi studi), diffusa in Italia e fuori, oltre che spiegarsi come tentativo di rendersi conto delle macchie lunari, è da considerare come effetto della pericolosità attribuita al chiaro di luna, e di qui il culto dell'astro. In Francia, fra tanti nomi curiosi, v'è Caino e v'è Giuda; in Italia (come il Pitrè, il Prato, il Pasquali e l'Ercole ci dimostrano) Caino è in testa, e seguono poi Salvagnà e Salvanello, Marolfo, Pietro Borsa, il mago Pattino. E non dimentichiamo che Filippo Zamboni, triestino spirito bizzarro, caro al Carducci, vide e divulgò fino all'ossessione una sua « visione » lunare, il famoso bacio del trovatore chiomato alla bionda ed evanescente castellata. La vera causa dei « segni bui » non importa al vulgo, come non importava al Leopardi, quando nelle *Operette morali* fa dire alla Terra: « I nostri fanciulli dicono che tu, o luna, veramente hai bocca, naso e occhi, come ognuno di loro; e che lo veggono essi cogli occhi propri, che in quell'età ragionevolmente debbono essere acutissimi » E più che lo scientifico spiare ogni sito della luna, più del ricavare carte e misurare le altezze dei monti, il poeta insiste con beffardo rapimento sulle fantasticherie del volgo: « Come sei molestata da' cani che ti abbaiano contro? Che pensi di quelli che ti mostrano altrui nel pozzo? Sei tu femmina o maschio? perchè anticamente ne fu varia l'opinione. E' vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te? che le tue donne, o altrimenti che io le debba chiamare, sono ovipare; e che uno delle loro uova cadde quaggiù non so quando? che tu sei traforata a guisa dei paternostri, come crede un fisico moderno? che tu sei fatta, come affermano alcuni Inglesi, di cacio fresco? che Maometto un giorno, o una notte che fosse, ti spartì per mezzo come un cocomero; e che un buon tocco del tuo corpo gli sdrucciolò dentro una manica? Come stai volentieri in cima dei Minareti? Che ti pare della festa del bairam? ». C'è più atmosfera magica in queste interrogazioni (così lontane dall'altre, sublimi, che il pastore errante rivolgerà alla luna nelle distese dell'Asia) che non in tutto il canto di Manto e di Tiresia.

Non sembri strano che il Virgilio della Commedia, mago onnisciente, nomini Caino; ed è probabile ch'egli usasse di tale perifrasi per un certa sua piacevolezza, « come sogliono i dotti quando essi ridon degli scerpelloni del volgo » (Andreoli), appunto per sollevare l'animo del discepolo da così doloroso spettacolo. L'Anonimo fiorentino spiega togatamente il fatto sacro e la leggenda: « Perocchè si legge nel Genesis che quando Abele sacrificava a Dio togliea i più belli agnelli ch'egli avea, e Caino suo fratello togliea fasci di spine e cose sterili e triste, e con quello sacrificava, dicono le favole che Caino fu messo con questo fascio di spine nel corpo della luna, e ancora si vede: che dicono ch'è quella parte bruna che apparisce nel corpo lunare... ». Non si asteneva però un altro antico commentatore, il buon Buti, dall'elevare la sua protesta: « S'ingannano di molto quelli che dicono che l'ombra che si vede nella luna è quella di Caino, imperò che Caino è nell'inferno; troppo averebbe buono partito, se fosse nella luna ».

A dar forma d'arte alla leggenda popolare di Caino nella luna pensò Giuseppe Gioacchino Belli, in uno dei migliori momenti dell'arte sua. Passar da Dante al Belli può parere un pò forte. Fra i due non mancano, però, punti di contatto; anche, come fu bene osservato, per questo, che l'ispirazione da cui il Belli fu tratto ad esprimersi, non già nella lingua tradizionale della nostra letteratura, ma in quella rude usata dal volgo ch'egli assumeva come attore del suo singolarissimo poema, non fu di natura dissimile dall'ispirazione che cinque secoli prima aveva indotto l'Alighieri a scrivere la sua *Commedia*, non già nel latino dei dotti, ma nell'eloquio volgare. Nel sonetto « Er Ziggnore e Ccaino » (2 aprile 1834) si ha come l'antefatto della visione. Dio scaccia lo sciagurato, dopo la consumazione del crimine, con queste parole:

Lèvemete davanti ar mi' cospetto:
Curre p'er grobbo quant'è llargo e [ttonno,
Pozz'èsse mille vorte mmaledetto!
E doppo avè ggirato a una a una
Tutte le strade e le scittà dder monno,
Va', ccristianaccio, a ppiagne in de la [luna.

E l'autore stesso annotò: « Non v'ha buona madre che non mostri a' figlioli la luna piena dicendo loro: — Vedi, figlio, quella faccia? E' Caino che piagne — ». Sono ormai scomparse le spine, sostituite dal pianto eterno. Dodici anni dopo, il 25 aprile '46, il Belli ritornò sull'argomento, e creò uno dei suoi più bei sonetti, un piccolo capolavoro, « La faccia de la luna »:

Ma llassù nne la luna, sor Martino,
Che ccos'è cquela faccia grassottella,
Che ppare che cce facci capoccella? —
Quella? e nun è la faccia de Caino? —
Come! la faccia de Caino è quella? —
Ggià: er Ziggnore je diede quer di- [stino,
Perchè ammazzò er fratello piccinino
E sse prese pe' mmojje una sorella. —
E sta llì ssempr'all'acqua, ar zole, [ar vento? —
Ggià: inzinent'ar ggiudizziuniverzale
Ha da stà ffora, senz'annà mmai [ddrento —
E pperchè ffa ccescé? Ppe ddà un [zeggnale
A nnoi, che cciaricordi oggni momento
La corpa der peccat'origginale.

Il « sor Martino » del sonetto è per il Belli, com'era per Dante (« Non creda donna Berta e ser Martino... »), un nome convenzionale, di quelli che si adoperano per indicare tipi comuni, con inten-

(Continua a pag. 8)

Luigi Pescetti

CRONACA E ROMANZO

nel realismo odierno

Il Premio Goncourt, vinto da Robert Merle, in Francia, avvalora ancora di più la tendenza prevalsa con la narrazione odierna ispirata al neo-realismo.

Anche Merle ha scritto il suo romanzo secondo il modulo invalso. Si tratta invero di un libro, in cui la cronaca si mescola con la fantasia ed offre un quadro impressionante degli eventi bellici, di cui lo scrittore è il protagonista, durante la ritirata a Dunkerque nel giugno 1943

Come cronaca, come fotografia, nulla da eccepire. I fatti del fortunato romanzo *Week-End à Zuydcoote* si sgomitolano nella loro evidenza ed obiettività.

Merle viene ad inserirsi nel gruppo di narratori, che oggi sono di moda. Anche Jean Louis Curtis, anche Hervé Bazin raccontano con un realismo spietato, che non sempre attinge la grazia estetica. Essi non cercano, del resto, sbocchi inusitati, non vanno oltre la formula di una *Littérature engagée*.

Le conseguenze sono un po' queste: che quasi tutti i narratori neo-realisti si somigliano maledettamente (un poco come i poeti ermetici). I romanzieri oggi in voga mancano di una personalità loro propria, di una fantasia creatrice. Quando la letteratura ubbidisce ad uno schema fisso, ad una legge esterna, si condanna come letteratura e scade nella cronaca piatta ed usuale.

Il romanzo è opera di immaginazione, e per questo assume importanza di opera d'arte. Fra l'arte e la cronaca esiste questa differenza: che l'una mira a sistemare la vita ideale in analogie poetiche ed acquista valore eterno: l'altra espone i fatti nella loro approssimazione e non può conferire ad essi importanza teorica, cioè espressione duratura.

La letteratura *engagée* (a cui si riallaccia, per affinità di vedute, la Poesia della resistenza), volta ad occuparsi di guerra, di campi di concentramento e di prigionia, di resistenza e di dopoguerra, non è molto dissimile dall'altra trovata — la *Neue Sachlichkeit* — inventata dai tedeschi, in circostanze analoghe.

Anche Glaeser, Renn e Remarque, precisamente come Bazin, Curtis e Merle, narravano le esperienze tragiche dell'altra guerra e dopo-guerra. Ricordate i loro caporali e i loro sergenti? Solamente che i tedeschi portavano, nei loro libri, una visione cupa, plumbea della vita, a causa della sconfitta. Inoltre, essi vedevano il conflitto come un'ira di Dio scatenatasi sul mondo, come un vero e proprio castigo biblico.

I francesi sono più disinteressati narratori, riferiscono gli accadimenti storici con un distacco, che talvolta piace ed interessa. Merle specialmente porta un animo pacato e sereno nella sua opera. Chi dimentica più il sergente Maillat, protagonista della terribile avventura di guerra?

Robert Merle non ha visioni apocalittiche da rappresentare, non ha ideologie politiche da imporre (come fanno Eluard ed Aragon, impegnati interamente dalla loro esperienza morale, dalla loro azione politica). La narrazione di Merle mira ad essere viva ed essenziale. Un realismo più aguzzo non si potrebbe forse neanche immaginare.

•

Anche il naturalismo del secolo scorso rappresentava la vita come è, affrancata da ogni pregiudizio e da ogni vieta convinzione. Zola parlava perfino di copia della realtà, di fotografia. Ma provatevi a ridurre un romanzo naturalistico dell'Ottocento a mero documento fotografico e vedrete che dorato inganno. In effetti, Zola metteva a profitto la sua fantasia; e così facevano gli altri naturalisti.

Il neo-realismo odierno non rinuncia certo ai sussidi immaginativi, perchè l'immaginazione solamente può elaborare i dati del reale. Ma è sempre adeguato il distacco che i neorealisti pongono fra loro e la natura? Trasfigurano essi sufficientemente il mondo ispirativo?

Il discorso vale altresì per gli autori italiani, impegnati anche loro, in un crudo realismo del dopo-guerra. Pratolini e Pavese sono i più compromessi. Ad essi si aggiunge Vittorini, che ha, però, un'altra esperienza narrativa, scontata già felicemente con il suo primo romanzo. Nondimeno, assai diverso è l'impegno, che gli italiani portano nel loro raccontare fatti del giorno; diverso vogliamo dire dall'impegno assunto dai narratori francesi d'oggi.

Gli italiani appaiono certo legati ad un loro particolare *engagement;* ma non si esauriscono in una letteratura veramente *engagée*. E' prerogativa degli italiani l'impegno letterario, più che politico. Non ricordate ciò che produsse l'altro dopo-guerra? Mentre all'estero si scrivevano libri provvisori, in Italia si elaboravano diari e prose d'arte, in cui era evidente l'apporto poetico.

Ed oggi non può essere trascurato un altro fatto: che lo stesso Esistenzialismo francese ha portato all'estremo quelle che erano le esigenze erotiche e passionali fatte valere in Italia da Moravia. Sartre, con i suoi problemi, parte è vero da punti diversi di esperienza morale, ma s'incontra poi sul piano della narrazione, già sperimentata da Moravia: che è altresì un narratore anche più esperto di Sartre. Solamente Camus può avvicinarsi alla perizia letteraria degli italiani. E Camus, come narratore, è molto più importante di Sartre.

Provatevi a cercare nei romanzi di Merle e Bazin le finezze di osservazione, le analogie poetiche di un Vittorini e di un Pavese. I romanzieri francesi badano più alle vicende inventive e di cronaca; ecco perchè si danno magari a descrivere gli eventi giudiziari più clamorosi. Nei loro libri ci sono più fatti, e questi fatti sono anche presi dalle circostanze contingenti. Dunque, l'interferire della cronaca con la fantasia è un accadimento normale.

•

Ma si regge abbastanza una narrazione che si affidi alle esclusive risorse esterne, sia pure sussidiate da una certa elaborazione fantastica?

Che cosa è il romanzo se non opera di immaginazione? La fantasia si allea certamente alla cronaca, ma per trasfigurarla e trascenderla. Vi spiegate un racconto di Flaubert, che non vi presenti la vita come la vede e la intuisce il narratore: in modo diverso cioè da come tutti la possono vedere ed intuire? Vi contentereste di un qualsiasi romanziere rivolto a riprodurre, in maniera rozza, le vicende, di cui sono protagonisti gli uomini che ben conoscete ed ammirate?

La narrazione è metafora, invenzione, trasfigurazione. E queste sono purtroppo affermazioni poco peregrine.

Brevissima fu la parabola descritta dalla *Neue Sachlichkeit*, che pure espresse qualche romanzo di grande successo europeo. Chi non lesse specialmente i libri di Remarque? Non parvero i romanzieri tedeschi dell'altro dopo-guerra assai vivi ed interessanti?

E vivi e interessanti si palesano anche ora i romanzieri francesi più giovani e provveduti. Ma avrà una lunga durata la parentesi aperta dalla *littérature engagée?* Staremo a vedere.

Una cosa è certa: che le mode letterarie sono tante ed hanno sì e no la forza di resistere un'intera stagione.

Francesco Bruno

● E' avvenuta il 26 aprile scorso in Germania (« Staat Theater » di Tubingen, capoluogo della zona d'occupazione francese) la prima rappresentazione di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti, traduttore Carl M. Ludwig, regista lo stesso Intendente del teatro, Paul Rose. Il dramma (come già mesi fa, *I nostri sogni* dello stesso autore) ha avuto grandissimo successo.

● Nei giorni 9-13 giugno, p.v., cioè immediatamente dopo l'inaugurazione della XXV Biennale d'Arte, avrà luogo a Venezia la 3ª Assemblea dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte.

L'avvenimento riveste particolare importanza non solo per i problemi che saranno discussi dai critici aderenti al Congresso, ma anche per la qualità degli ospiti che visiteranno in tali giorni l'Italia: 150 eminenti giornalisti d'ogni parte del mondo.

I lavori del Congresso saranno inaugurati in Palazzo Ducale.

● Nella *Biblioteca dell'Archivium Romanicum* fondata da Giulio Bertoni, dell'Editore Leo S. Olshki di Firenze è uscito il 31° volume: *Poesie e lettere inedite* di Salvator Rosa, trascritte ed annotate da Umberto Limentani, docente all'Università di Cambridge.

Sulla scorta del « Libro di Musica » che appartenne a Salvator Rosa, recentemente ritrovato in Gran Bretagna, dove l'aveva portato Charles Burney nel 1770, il Limentani ha dimostrato che il Rosa, contrariamente a quanto finora si riteneva, non scrisse mai una nota di musica, ed ha potuto correggere varie attribuzioni erronee di componimenti poetici e portare alla luce alcune importanti odi inedite.

"BAMBOCCIANTI„

In quell'età «eccessiva» in cui tutti gli atteggiamenti sembravano esasperarsi in una tensione verso aspetti favolosi e l'illusione scenica stava per sostituire la vita stessa, (illusione, tuttavia, realmente vissuta dai maggiori artisti, con commosso calore) sotto lo sfolgorante mantello del gusto più propriamente «barocco» viveva e polemicamente si affermava una vera «secessione» quella dei «bamboccianti» o pittori di genere, la cui qualificazione di gruppo ebbe sempre, nella storia dell'arte, una sfumatura di disprezzo, risentendo delle origini del termine, sinonimo di goffaggine e di gusto popolaresco. Ai nostri giorni la critica si è resa indipendente da una simile inflessione deprecativa della parola «bambocciante» così come la più radicata definizione di «pittori minori» o «petits maitres» assume un significato qualitativo e non più legato ad una accademica «gerarchia» di valori artistici, quale gelosamente veniva mantenuto in vita dai «professori di disegno».

In questa rivalutazione dei pittori «bamboccianti» hanno avuto decisivo peso, da un lato le idee così nettamente espresse dal Croce nella sua giustamente famosa «Storia dell'età barocca» e, nel campo delle arti figurative, gli studi altrettanto decisivi del Longhi sul Caravaggio e i caravaggeschi «minori». Al di fuori dell'orbita sontuosa del gusto barocco si è visto quanta efficacia abbia avuto il grande Caravaggio con la sua reazione antimanieristica e anti-accademica, sia come riforma stilistica che come atteggiamento morale in quanto la polemica contro i decorativismi dell'ultimo Cinquecento e i compiacimenti allegorici del primo Seicento investiva tutto un costume ed una coscienza artistica, anche se, poi, si tentò, da parte di pittori abili, ma poco originali, il contemperamento delle due tendenze.

Della «riforma» caravaggesca, che veniva a porre l'accento sul problema della luce intesa come valore costruttivo della forma materiata di colore (un colore non più «generico» ma concreto e «vero») si giovarono spontaneamente alcuni dei più sensibili «petits maitres» o «bamboccianti» proprio perchè anch'essi si rifacevano ad una esperienza della vita nella sua semplicità disadorna e rifuggivano da una cultura accademico-decorativa del tutto estranea al loro mondo espressivo.

E prima che anche le «bambocciate», come le «battaglie» e le «nature morte» si tramutassero in altrettanti «generi pittorici» scadendo fatalmente in un nuovo manierismo, s'ebbe, tra il 1630 e il 1650 la stagione più felice di questi pittori della vita di tutti i giorni.

In quel palazzo Massimo «alle Colonne» che spalanca il suo portico severo al centro della facciata ricurva, (opera stupenda di Baldassarre Peruzzi) una mostra, assai felicemente ordinata all'«Antiquaria» dal Morandotti e presentata con viva intelligenza critica da Giuliano Briganti, ha il merito, in questi giorni, di farci meglio conoscere e apprezzare il valore dei «bamboccianti», al centro del quale è quel Pieter van Laer detto, appunto, «il Bamboccio» da cui derivò il battesimo di certa pittura, dapprima quasi schernita dagli amatori contemporanei, poi assunta ben presto agli onori delle collezioni private dei buongustai (primissimi i nobili romani) i quali, se ricorrevano ai decoratori «barocchi» per popolare i soffitti dei saloni magnifici di sensuose o moraleggianti allegorie, si mostravano, nell'intimo, tutt'altro che insensibili al più autentico piacere pittorico offerto dalle «bambocciate».

Il Briganti, di questa corrente artistica (che ha il suo vivace centro nella Roma della prima metà del Seicento) ha tracciato un sensibile e nitido profilo d'introduzione al «Catalogo» della mostra, collocando assai bene in luce i migliori tra questi artisti coraggiosi.

Se ne stavano quasi arroccati, costoro, nel quartiere tra il Babuino e via Margutta e vivevano quella vita scapigliata, propria degli artisti stranieri nell'Urbe, che veniva spesso celebrata in famose scampagnate alla periferia della città, talvolta in bizzarri baccanali di cui le mura severe di Santa Costanza sanno qualcosa!

Quanto alle critiche mosse a questi artisti dai biografi contemporanei, c'è da immaginarsele: sono le stesse, ma ancora più aspre, che si facevano al grande Caravaggio, quelle che Salvator Rosa farà nella III satira della Pittura:

«Sol bambocciate in ogni parte anno-[veri
nè vengono ai pittori altri concetti
che pinger sempre accattatozzi e po-[veri».

Tuttavia si sa come Salvator Rosa, fosse in contraddizione con se stesso anche in questo, perchè, mentre aspirava ad essere pittore aulico e colto, fu assai più pittore quando seppe rinunciare alla retorica. Ma proprio nella sua satira ci sembra di scoprire il lampo d'una intuizione critica della quale, naturalmente, egli non poteva avere piena consapevolezza, quando, nel meravigliarsi che i «bamboccianti» siano così amati dai Signori, finisce col definire la ragione più vera che muoveva il gusto dei collezionisti, nel verso: «Quel che aboriscon vivo, aman dipinto».

Non vi sembra infatti che ci sia già la definizione implicita della differenza tra il «vivo» (la realtà quotidiana) e il «dipinto» (cioè l'arte)?

Mentre nel campo polemico le due tendenze del «barocco» e del naturalismo seicentesco sono nettamente opposte e nemiche, ecco, proprio per merito di questa esposizione, rivelarsi in piena luce un clamoroso caso d'incontro, sulla stessa tela, della pittura ufficiale e di quella dei «bamboccianti». Si tratta della grandiosa pittura di Andrea Sacchi e Jan Miel raffigurante lo ingresso di Urbano VIII nella chiesa del Gesù, il 2 ottobre 1639.

Nella vasta chiesa, ancora, naturalmente, priva di quella «gloria» barocca che le verrà dal pennello del Gaulli, le pareti nude sono rivestite di un «apparato» ideato dallo stesso Sacchi, che ha dipinto la composizione della scena e il gruppo centrale delle figure; mentre Jan Miel popolò di vivacissimi personaggi minori tutto il primo piano del quadro il quale, tra l'altro, si giova d'una piacevole «trovata» scenica (anch'essa «barocca») con l'abolizione della facciata per mostrare, nella stessa pittura, l'esterno con la folla e l'interno con i personaggi ufficiali.

Simili collaborazioni avvenivano anche altrove, molto comunemente: per esempio nelle due bellissime tele della collezione Incisa, con il «bagno» e «l'arrivo al Palazzo» dipinte da Michelangelo Cerquozzi e Viviano Codazzi, pittore di architetture. Soprattutto nel «bagno» l'accordo tra i due è pienamente raggiunto, e il Cerquozzi, davvero uno dei maggiori pittori del tempo, per succo pittorico e gustosa naturalezza di scene, vi ha creato gruppi di grande bellezza, che fanno pensare alle qualità d'un Velasquez «petit maître», quale si manifesta nei celebri «studi» di Villa Medici.

Per via del naturale incontro con il gusto napoletano, s'ebbe poi un vivace contatto tra i «bamboccianti» di Roma e Aniello Falcone o Micco Spadaro, così come se ne vedono le tracce nella più tarda e squisita pittura olandese. Ma la storia di tali pittori non è stata ancora tessuta nella sua vasta portata, giacchè, per esempio, bisognerà vedere quali siano i preziosi rapporti con i «manieristi» del tardo cinquecento e con artisti come gli Zuccari i quali, se furono retorici nella decorazione, ebbero felici momenti nelle scene di vita quotidiana in cui, in certo senso, anticiparono l'atteggiamento dei «bamboccianti».

Valerio Mariani

● E' uscito recentemente un bel volume di A. Cronia, *Poesia popolare serbo-croata* (Ed. Antonio Milani, Padova). I testi in lingua serbo-croata sono accompagnati dalla traduzione italiana del Cronia e da un ricco apparato di note linguistiche, storiche e culturali ad uso dello studioso.

T. Helbréker – All'abbeveratoio (Coll. Burini-Vici)

Cerquozzi e Codazzi – L'arrivo al Palazzo (particolare)

LETTERE FIORENTINE

Il premio del Fiorino

S'ha un bel pararsi le spalle al muro delle più o meno salde «poetiche»: ma per fortuna non c'è vera mostra d'arte che non scardini il più ferrato paradigma teorico. Così, l'arte ha il felice attributo, sempre, di spezzare, con la forza meravigliosa e naturale del suo respiro, il cerchio vizioso delle formule, degli «ismi». Direi anzi che una siffatta catastrofe è l'unica testimonianza irriducibile della presenza del fatto artistico genuino, una specie di prova del nove, semplice quanto miracolosa. E perciò beati quei visitatori che, aggirandosi per le sale di una esposizione, si imbattono in opere tali da far perdere la nozione dei sacrosanti principi.

Una tale lieta sorpesa è offerta da questa I Mostra nazionale del premio Fiorino (L. 500.000, più cinque premi acquisto di L. 100.000 ciascuno) che s'è inaugurata nelle sale dell'Accademia fiorentina. Uno entra e subito smarrisce il significato di tanti provvidi concetti. Impressionismo e postimpressionismo, realismo, cubismo, astrattismo, espressionismo, col *neo* o senza, sono tutte ottime cose, senza dubbio: sia perchè «fertilizzano la nostra capacità di lettura», come direbbe il divertentissimo Gadda, sia perchè si prestano a deliziosi giuochi di intersecazione e sovrapposizione infinita.

●

Una breve notizia intorno a questo Premio nazionale del Fiorino, promosso dall'Unione Fiorentina. Si sa, viviamo in un'età che Camus, non a torto, definì «della paura»; dove tutto, fuor che la guerra, è in pericolo: dalla cultura dell'uomo, dalla libertà alla repubblica, al paesaggio. Logico quindi che un degno gruppo di eredi della tradizione fiorentina (di quella del popolo grasso non meno che di quella letteraria e artistica) abbia sentito in pericolo la «fiorentinità»: e son corsi alle difese. Come prima iniziativa è sorto questo premio di pittura, la cui finalità sarebbe quella di dimostrare artificiosa la conclamata scissione tra arte e pubblico, dato appunto che della commissione fanno parte, tanto letterati e artisti, che avvocati e industriali. *Dissimilia fida societas,* così si potrebbero rovesciare i termini di un famoso motto medioevale: un programma che, considerato il polemismo innato dei fiorentini, vale davvero un tesoro.

Certo non si può a meno di elogiare il criterio di procedura adottato: quello cioè di stilare un elenco di ben cento pittori e di invitarne trenta, affidandosi alla superiore benevolenza della sorte. La quale è stata tutt'altro che maligna, se è vero che ha dato accesso ad alcuni fra i più accreditati esponenti di tutti e cinque i maggiori centri di attività della pittura italiana di oggi: voglio dire Roma, Venezia, Milano, Torino e Firenze.

●

Ma dicevamo, in questa mostra, ce n'è di autentica pittura: quanto basta a ripagare *ad abundantiam* lo zelo dei promotori e a testimoniare la qualità e l'impegno esemplare dei partecipanti in genere. Una mostra della quale crediamo, ci sarebbe ben poco da scartare, tranne quegli edificanti paesaggi di Vagaggini, a i quali manca solo il belato di un gregge o lo sciacquio di un torrentello a far perfetta grazia domenicale. Si capisce, non difettano i documenti di una bravura feconda quanto immotivata, quella ad esempio di un Pozzi. Il quale ha il torto unico di farsi riconoscere alla prima per pittore scaltro e astuto, non senza qualche inclinazione corsaresca, e alterna impassibilmente le accademiche divulgazioni di Carena e quelle di Kokoschka. E c'è chi si diletta smemoratamente di fragili giuochi automatici, come un Licini. E c'è chi ancora cerca molto, poco trovando per ora, come un Borgianni, come un Bruno Rosai, come un Gatti: tuttavia non mancano nè qualità nè impegni, essi stanno scontando una loro irrequieta stagione, con un assillo tormentoso che è del sentimento (Borgianni), che è dei sensi (Bruno Rosai), che è della ragione (Gatti).

E a proposito di quest'ultimo aggiungeremo che per ora egli ha imparato dal suo Braque quanto c'è di forza spietata e di necessità logica nel maestro; non ancora, però, il delicato lirismo che ne pervade e soffonde la struttura architettonica: il suo virile abbandono a intangibili sogni di pietra.

E poi ci sono quelli che sembrano avere rinunciato a ogni irrepetibile destino di avventura personale, per affidarsi invece al meccanicismo inerte di questo o quel credo collettivo, coloro insomma che forse hanno scambiato lo stile per l'esponente stilistico, lo stile con lo stilismo, con la maniera. In questa luce ci appaiono le superfetazioni neopicassiane di un Brindisi o di un Turcato, o quelle guidiane di un Peyrot, o quelle specificatamente guttusiane di uno Zigaina, il quale tuttavia ci dà a sperare che a guardia di quei suoi posteggi di biciclette ci sia un pittore vivacemente dotato; o quelle domesticamente astratte, qua e là accese di qualche superstite iridescenza impressionistica, di un Ferri; o quelle murali, fosche e gessose, di un Ferroni nostalgico di chi sa quale Duecento. E altri tende a imprigionare in preziosismo decadente risultati sorprendentemente intravisti: come un Garino dai mezzi eccellenti, come un Nino Tirinnanzi — quel suo cristallino paesaggio — che forse sta decantando gli incombusti residui della lezione rosaiana nell'ardore bianco di un Semeghini. E De Luigi, anche se una qualche suggestione levita dal ritmo lento e quieto dei suoi vortici, pure ci ricorda come certe vie del surrealismo puro possono condurre drittamente a incontrarsi con i nuovi pittori della realtà: come a dire al segreto luogo dove spesso s'incontra un Dali con Annigoni. Infine ci sono coloro che si divertono: un dilettantismo *sui generis,* cerebralmente acuito. Chi si diverte con fole narrate con farsesca bizzaria, come Gentilini e Omiccioli; e chi si diverte invece con incubi, mitologici o comunque oscuramente allusivi, come Savinio e Levi. Intorno alle raffigurazioni di Gentilini alitano le grandi ombre di Scipione e Chagall: Gentilini è troppo sano per non tradire l'uno, ed è troppo brillante per non tradire anche l'altro. In Omiccioli (l'ex Orticcioli di qualche anno fa, che ora ha lasciato gli orti per le piazze alberate e affollate) Mafai occhieggia tra gli scalati toni dei rossi, un Mafai aspro e duro, senza languori di memoria.

Savino fa il misteriosofo, come al solito rimane devoto agli idoli di una macabra allegoria. Una pittura che non so che cosa conservi ancora di terrestre, piuttosto ci sembra degna degli abitanti della luna del pianeta Marte: uomini costituiti, quest'ultimi, secondo la vulgata recente, di tutta testa ma di scarso intelletto. Il «mistero» di Levi è invece più naturale e quasi scientifico, esso erompe del tortuoso cuore delle apparenze comuni, comunque s'accoppia e un notevole magistero pittorico.

Ma ci sono in questa mostra non pochi dipinti i quali, anzichè inserirsi in una misura di gusto genericamente moderno o d'avanguardia, la trascendono, attingendo quelle zone di perfetta e lirica solitudine che Giuseppe Raimondi di recente ha ribadito come una della costanti fisse della tradizione italiana. Perchè la virtù della maggior pittura italiana ci sembra proprio consistere in quella capacità di maturazione, riflessione e riduzione interiore, di cui gli artisti più degni sanno

(*Continua a pag.* 6)

Silvano Giannelli

CRONACHE MUSICALI

Nelle rappresentazioni del Maggio Musicale Fiorentino Luigi Dallapiccola è succeduto a Gaspare Spontini e a Riccardo Strauss, presentandoci, nella duplice veste di compositore-librettista, «Il Prigioniero», opera in un atto e un prologo.

Ci pare giusto dire subito e con serena franchezza che il nostro autore, il quale gode meritata stima d'essere fra i più illustri dodecafonisti, è incorso in un pauroso naufragio, perdendo per di più la occasione più favorevole che possa presentarsi ad un musicista, quella cioè di dar forme sonore al dramma proposto e creato dal proprio spirito.

Chi ci segue sa già che noi stimiamo impresa quasi disperata raggiungere una valida espressione artistica servendosi della dodecafonia, tanto più quando, per altro, si dia prova di aver separato l'arte dalla vita. Ancora oggi diciamo quindi che le ragioni fondamentali dell'insuccesso di questo lavoro devono essere ricercate nella struttura spirituale del suo autore che s'ostina a riversare le sue innegabili qualità in forme del tutto inadeguate confermando perciò che nessuno può impunemente bistrattare il proprio talento con brusche deviazioni ed insincere sovrastrutture senza incorrere in gravi smarrimenti, anche se, come il Dallapiccola, si posseggano ingegno sottile e vasta erudizione.

E' anche giusto dire però che il compositore Dallapiccola non meritava davvero quel drammone pesante, confuso e retorico che subdolamente gli ha propinato l'«alter ego» librettista. Lo racconteremmo se ci fosse materia da riassumere, e pertanto basterà dire che uno dei «Racconti crudeli» di Villiers de L'Isle-Adam ha fornito la materia del dramma che, nel rifacimento del Dallapiccola, s'affonda subito in propositi simbolistici senza mai raggiungere non diciamo una compiutezza artistica ma una modesta chiarezza rappresentativa.

Daltronde ad un dramma che ha assopito gli spettatori dotati di senso comune non poteva chiedersi di sollevare e sospingere il musicista. Perciò tutta la ineguagliabile perizia tecnica del Dallapiccola è inevitabilmente piombata in un vuoto che ci dispiacerebbe divenisse pneumatico.

Diremo per la cronaca che il complesso degli esecutori era stato prescelto fra gente provvista di invidiabile preparazione, dal maestro direttore Herman Scherchen al Morosini direttore del coro, dal regista Bronislaw Horowicz al bozzettista Enzo Rossi ed i cantanti Magda Laszlo, Scipion Colombo, il Binci, il Caruso, il Guelfi ed il Vela.

Il pubblico, un pubblico scelto oltre ogni dire, è stato generoso di applausi rivolti all'autore e agli artisti.

Dopo lunga assenza Dimitri Mitropulos è tornato a farsi acclamare a Roma in due concerti tenuti al Teatro Argentina. Chi lo abbia ascoltato e seguito almeno una volta non è facile che si levi dalla memoria questo direttore. Come lo ricordavamo così lo abbiamo ritrovato. E' difficile dimenticare il suo temperamento a forti tinte, i suoi moti incalzanti, la scioltezza e la sempre fresca vivacità. Talvolta un eccessivo ardore ancora gli prende la mano senza però che ne risenta troppo il rigore stilistico poichè una poderosa forza spirituale trasporta chi l'ascolta in un mondo superiore.

Com'è suo costume ha compilato i programmi in modo da lasciar ampio posto alla musica contemporanea, specie, a quella d'avanguardia. Oltre alla «Settima» di Gian Francesco Malipiero — opera che denuncia come la feconda ed ispirata vena del compositore veneziano incorra in mortificazioni quando la si imbrigli in uno sproporzionato lavoro di costruzione — il Mitropulos ha diretto due novità: un «Concerto per orchestra» del compositore americano Morton Gould ed «Elegia» dell'austriaco Ernest Krenet.

La prima è opera indicativa del come si muova oggi la nuova generazione musicale americana, che va districandosi con discreta inventiva fra gli influssi dell'elemento jazzistico negro, di quello popolare e della tecnica europea; la seconda, salvo rari momenti, è ancora una prova del tremendo scompiglio mentale della nostra generazione.

Viva riconoscenza merita l'Accademia Nazionale di S. Cecilia per la magnifica stagione di concerti organizzata quest'anno. Numerosi artisti che danno splendore all'arte in virtù di straordinarie capacità e di studi seri ed approfonditi sono stati presentati all'Argentina.

Ultimo, non certo per notorietà ed eccellenza Rudolf Serkin in un concerto di musiche beethoveniane (Sonate: in mi b. magg. Op. 81; in si b. magg. Op. 106; in do magg. Op. 53).

Provvisto di una ricchissima colorazione sonora, coordinata da un palpitante, vivo e puro fraseggio, il Serkin ha potuto rendere l'essenza della musica beethoveniana sprigionandola con espressività prodigiosa dalle sue mani sicure, educate ad un virtuosismo superiore.

Dante Ullu

PROFILI

FRANCESCO SEVERI

Ad onorare Francesco Severi e i suoi cinquant'anni di attività scientifica si dettero convegno in Roma il 25 aprile nell'austera aula Magna dell'Istituto Nazionale di Alta Matematica, quali rappresentanti delle più importanti università ed accademie estere, i maggiori esponenti delle scienze matematiche e del mondo culturale, nonchè dignitari della Chiesa, membri del Governo, colleghi di ogni facoltà, discepoli di ogni nazione. Erano rappresentati, da matematici presenti, ben dodici Stati dall'America alla Russia (la cui Accademia, della quale Severi fa parte da quasi trenta anni, aveva inviato un artistico messaggio). Per oltre due ore si susseguirono sulla cattedra lettori di messaggi e di indirizzi: primo e nobilissimo fra tutti il messaggio in latino del Sommo Pontefice, che fu ascoltato in piedi dall'imponente uditorio.

Neppur sembrava che la maggior parte dei convenuti fosse di scienziati professanti la medesima scienza: poichè si sa, fin dai tempi remotissimi:

« Figulo a figulo è contro, col fabbro ha ruggine il fabbro,
« L'ha col pitocco il pitocco, ce l'ha con l'aedo l'aedo ».

Vero è che si celebrava quel giorno un giubileo scientifico di eccezione: quello « del più grande algebrista dei nostri tempi, del fondatore di una delle scuole matematiche più conosciute fra tutte quelle delle nazioni civili, dell'uomo che al disopra della propria specialità, ha notevolmente accresciuto la vita spirituale dei nostri tempi » (le parole son tratte dalla motivazione con cui in Germania veniva nel 1943 conferito al Severi il primo premio pel giubileo di Copernico: il secondo premio era stato conferito all'insigne Heisenberg); vero è che si celebrava quel giorno non solo « il celebre *leader* delle ricerche geometriche nel mondo » (Hodge), « uno dei maggiori matematici dei nostri tempi » (Alexandroff), « l'esponente non rivaleggiato fino ad oggi di tutti gli aspetti della multiforme teoria matematica » (Baker), ma si celebravano « i risultati stessi di quella scienza, che pur assicurando gloria imperitura al maestro, assicurano non minor gloria alla stessa scienza » (Godeaux).

Si celebrava quindi non un giubileo, soltanto, ma una sagra; la sagra della matematica, di questa scienza la quale, pur vantando antichissime vestigia presso gli Assiri-babilonesi, i Persiani e sopratutto gli Egiziani (ben noti sono il papiro Rhind pubblicato dall'Eisenlohr, il papiro di Mosca illustrato dallo Struve) in terra italica con la scuola pitagorica ed eleatica (Parmenide e Zenone) si elevò alla concezione razionale degli enti geometrici, dando forma rigorosa ai primi ragionamenti infinitesimali, i quali dovevano aprire la strada a quell'analisi infinitesimale, a quei metodi di ricerca superiore, che fu gloria di Archimede aver avviato decisamente verso nuove scoperte. Nè mai in Italia si prescrissero quelle originarie benemerenze, se fino all'epoca più moderna la geometria algebrica ha potuto vantare nomi di precursori e di fondatori come quelli di Luigi Cremona, di Corrado Segre, di Guido Castelnuovo, di Federigo Enriques, di Francesco Severi accanto ai nomi dei tedeschi Riemann e Noether, degli inglesi Cayley e Salmon, dei francesi Poincaré e Picard.

Ben giustificate quindi le parole con le quali il Severi, rispondendo ai vari oratori nel giorno della cerimonia giubilare, accennava alla scienza delle matematiche come ad una scienza universalistica, parole che mi richiamano alla memoria quel passo di Giamblico nella « Vita di Pitagora » (237) in cui si dice che « i pitagorici, anche non conoscendosi gli uni con gli altri, in quanto però idonei ad essere partecipi degli stessi ragionamenti, si adoperavano a compiere atti amichevoli e consideravano amici fra loro anche individui abitanti in terre lontanissime ed anche prima di esser divenuti con essi familiari ed intimi ».

★

Ripeter qui, sia pure sulla scorta di insigni competenti, le ricerche e le conquiste del Severi in mezzo secolo di attività scientifica nel campo della geometria algebrica od altri campi della matematica (geometria differenziale, equazioni differenziali, calcolo integrale ecc.), ricordare qui le benemerenze della sua carriera, che nella ora giubilare, colleghi e discepoli hanno illustrato, ricordare le sue eccezionali doti di Maestro e la sua vibrante passione di caposcuola che ha disseminato innumerevoli discepoli nel mondo, sarebbe ridurre ad una pagina di arida cronaca quel che è una pagina di storia e anche una pagina di poesia. Chiudeva infatti il Severi il suo discorso, fiorito nella commozione del momento, con parole che hanno sottile venatura di malinconia e richiamano lo sfondo del paesaggio toscano della Leggenda della Croce istoriata a fresco dal Sansepolcrese nelle pareti della Cappella maggiore in San Francesco: « Di questo giorno — egli disse — resterà nel mio animo un ricordo incancellabile, accompagnato da quella sottile melanconia delle cose che furono, di quella melanconia che non è dolore, ma dolcezza e della quale i cari cipressi venano la mia campagna toscana. Essi mi sussurrano come al Poeta i cipressetti di Bolgheri: un pover'uom ti se' ».

Questa professione di umiltà è anch'essa un alto insegnamento che ci deriva dal Severi; non devesi peraltro pensare che tal virtù sia così in lui congenita da fargli dimenticare la sua origine etrusca o consigliare compromessi con la fierezza del suo carattere.

Nel 1944-45 mentre la procella epurativa infuriava iniquamente contro di lui, egli, ispirandosi al monito: « aequam memento rebus in arduis servare mentem » si appartava nel mondo dei suoi studi e creava la teoria delle funzioni quasi abeliane scrivendo per l'Accademia pontificia delle Scienze una memoria (che ha mole inconsueta di un grosso volume) alla quale poneva in testa quel motto oraziano come espressione di tranquilla protesta della sua dignitosa e netta coscienza.

Ma se non è lecito a me, ignaro di scienze matematiche, parlare della produzione scientifica del Severi, mi sia però consentito di rilevare quale *vis* prodigiosa animi la sua attività, quale energia intuitiva domini il suo pensiero e il suo genio. Ricordo a questo riguardo che un giorno (e c'eri anche tu, Ofelia, quel giorno nel salotto illuminato dalle tue tele fiabesche interlocutrice di quel dialogo socratico) il Severi parlò del predominio dell'intuizione matematica nel discoprimento di verità riposte, nella soluzione di problemi geometrici e facendo di sè stesso esempio accennò come in lui la intuizione precedesse l'analisi.

E poichè la fantasia e l'intuizione sono dati dallo spirito e lo spirito non conosce età, così forse si spiega come il Severi abbia continuato anche in questi ultimi anni a recare contributi di originale pregio alla sua disciplina, con lena mai stanca, come se egli avesse fatta sua la divisa: « Il mio riposo è altrove ».

★

Non molti sapranno che il Severi è anche un provetto agricoltore e uno studioso di problemi dell'agricoltura che egli esamina con spirito pratico; nei suoi poderi è lui che dà direttive tecniche, che indirizza l'opera de' suoi mezzadri, che li assiste, che li consiglia, è lui che con esperto senso giuridico e minuziosa cura provvede alla redazione delle scritture mazzadrili e alla contabilità colonica senza pericolo che incorra in alcune di quelle distrazioni che hanno reso celebri i matematici da Archimede ad Ampère e a Poincaré! Nel discorrere con lui di problemi agricoli si ha l'impressione che egli siasi ammaestrato alla scuola degli scrittori georgofili toscani del secolo scorso, che abbia avuto dimestichezza con gli scritti di un Gino Capponi, che si sia trovato a conversare di mezzerie toscane sotto la loggia della villa di Cosimo Ridolfi a Meleto o sulla terrazza della villa di Raffaele Lambraschini memore dell'« antica grandigia dei Salviati ».

Nè saranno in maggior numero coloro che conoscono Severi sotto la veste di presidente di banca, esperto sì da quintuplicare il volume degli affari dell'ente da lui diretto nel giro di pochi anni, con scrupolosa fedeltà peraltro al virgiliano « sic vos non vobis... ».

Nè qui si fa punto. Mi diceva il Severi: « Ho consumato la vita in tutti i modi, cambiando costa come il dannato dantesco, riposando cioè con altro lavoro...; ho fatto di tutti i mestieri ». Evidentemente il Severi intendeva il termine « mestieri » nel senso in cui l'intendeva nei suoi « caratteri » il La Bruyère (« c'est un métier que de faire un livre»).

★

Severi filosofo meriterebbe di per sè un profilo.

L'ho sentito in varie occasioni discutere, lui non filosofo di professione, su problemi di alta e vera filosofia: « Itinerario di uno scienziato verso la fede »; « La scienza e le soglie del mistero »; « Intuizionismo ed attrattismo nel mondo matematico »; ho letto le sue pagine d'introduzione al volume su « Poincaré » ed altre molte. Non so dire se e in quale misura la sua filosofia derivi dalla « filosofia naturale » di Newton e di Leibniz o di Cartesio, dei grandi cioè pensatori matematici del secolo XVIII, o se la sua filosofia abbia altra scaturigine; son certo però che il Severi è ben degno di essere compreso nel novero di coloro che già Ulpiano ebbe a definire (con riferimento ai giureconsulti della sua età) « Veram philosophiam non simulatam affectantes »; ben più son certo che « la scienza dei numeri — come afferma Platone (*Rep.*, 525 c) — innalza l'anima »

E innalza l'anima quanto più — oso aggiungere — piega l'uomo e il suo demone: l'orgoglio.

« Piegati uomo — scrive il Severi —; ciò che hai appreso e costruito è effimero, se non lo consideri un tentativo, che allora soltanto diverrà veramente nobile e degno di avvicinarti, con ogni tua forza, alla comprensione della Realtà fuori dello spazio e del tempo; lascia che la parola del Divino Mediatore risuoni nel tuo cuore, medita la Sua eco e attendi quella improvvisa illuminazione e partecipazione che ti faccia ascendere di un balzo i gradini della ontologia esistenziale e dalla soglia del mistero ti porti alla soglia dell'Essere ».

Francesco Severi

E altrove:

« Nella mia esperienza personale è la storia di un travaglio di pensiero che staccatosi, come figliuol prodigo, dalle pure fonti della Verità trascendente, si avvia verso le posizioni orgogliose delle certezze scientifiche e vi si adagia per ritrovare in esse, un certo momento della vita, con più compleța maturità, la convinzione che la relatività delle leggi scientifiche e il loro perpetuo dinamismo ed evolversi verso verità sempre più alte che lampeggiano all'occhio del pensiero quali mete limiti scientificamente irraggiungibili, è la sola certezza che il sapere ci possa dare insieme con la constatazione che quella relatività è sempre in funzione di un assoluto, che si oppone come barriera elastica, ma tuttavia infinitamente profonda, al suo superamento con i mezzi conoscitivi. Ed il figliol prodigo ritorna perciò verso il padre ».

Ed altrove, ancora:

« Io credo che la scienza assunta a guida verso le soglie del mistero, non fa che documentarci la nostra piccolezza materiale e suscitarci nell'anima l'anelito e lo slancio verso l'infinito e la fede; anelito che Sully Prudhomme, il poeta predecessore di Poincaré all'Accademia, esaltava nei versi:

« Ici-bas tous les lilas meurent,
tous les chants des oiseaux sont courtes;
je rêve aux étés qui demeurent toujours ».

★

Questa la personalità scientifica, questa la personalità spirituale di Francesco Severi, inconfondibili l'una e l'altra.

Si direbbe che entrambe traggano alimento — come da recondite radici — dalla sua terra etrusca; si direbbe che le sue idee e i suoi discorsi nascano dalla sua mente già con struttura geometrica come dalle mani dell'antico figulo i vasi di argilla roggia aretina o certi fittili etruschi con decorazioni geometriche dalle zolle sommosse dall'aratore della Valdichiana.

Non forse arte e numeri sono indissolubilmente legati nella tradizione millenaria della sua terra di Arezzo? Non forse i freschi di Piero in San Francesco denunziano « la bonissima cognizione di Euclide » che egli ebbe? Non forse la grecità rifiorisce nella « scienza delle stelle » in cui fu esperto Ristoro di Arezzo che sembra nel sec. XIII rinnovare la dottrina di Pitagora? Non forse la stessa grecità rifiorisce nella riforma musicale di Guido Monaco?

Ma non meno inconfondibile è la espressione fisionomica di Severi.

Il suo volto si direbbe riprodotto sul calco di una scultura riproducente la effige di un filosofo o di un matematico dell'antichità.

Son certo che allo stesso Severi sarà ignota la rassomiglianza del suo volto con quello del maggior genio matematico dell'antichità, Archimede, secondo la identificazione che il Winter ha proposto nel suo lavoro *Der Todt des Archimedes* (in Archaeologische Gesellschaft di Berlino, 1925) di un bronzo trovato in Ercolano, attraverso lo studio di un mosaico a quattro colori ritrovato anch'esso in Ercolano che riproduce la nota vicenda della morte del grande siracusano.

Non penso che una tale rassomiglianza possa dispiacergli.

Fulvio Maroi

ALESSANDRO MAGNO

gli Scipioni e lo stoicismo

Plutarco (*de Alex. magni fortuna*, I,5-6) considera Alessandro Magno un grande filosofo, perchè le sue direttive politiche, onde imprimere un nuovo assetto al mondo, superarono quelle di Socrate e di Platone; e furono veramente concretate nella realtà; mentre i pensamenti di Zenone, il fondatore dello stoicismo restarono un semplice sogno ottimistico. Si può di fatto notare che se già, ad es., Isocrate era giunto a proporre l'alleanza di tutti i Greci per fiaccare l'impero Persiano, sotto la guida di un Signore potente, nessuno aveva ancora predicata l'unione sotto un solo scettro, e l'unificazione spirituale e civile della Grecità cogli Orientali; ma anzi fino all'ultimo il grandissimo maestro di Alessandro, Aristotele, lo aveva incitato ad essere principe per i Greci e padrone per i barbari, considerando quelli amici da curare, e questi bruti o vegetali di cui servirsi (Plutarco, luogo cit.; Eratostene in Strabone, I p. 66).

In realtà quando Alessandro, ch'era ormai, ad un tempo, re della Macedonia, stratego della Lega dei Greci, successore degli Achemenidi di Persia, e nuovo Faraone dell'Egitto, volle dare un assetto all'enorme area conquistata, le sue decisioni furono vincolate e dirette da stati di fatto concreti, ben presenti al suo vigile spirito. Egli, soprattutto, sapeva: che la Macedonia non aveva forze sufficienti per tenere metà del mondo civile nella condizione di possesso militare; e che non poteva contare indefinitamente sull'aiuto e consenso dei Greci e inoltre aveva avuto occasione di apprezzare il valore e la fedeltà dei nobili della Perside da lui vinti, e di constatare che presso ogni gente vi sono elementi umani eccellenti, ed altri deteriori; sapeva infine che il mondo ellenico formicolava di malcontenti, di diseredati, di avventurieri a cui da secoli era chiuso lo sbocco della colonizzazione, mentre la cultura greca, di cui egli era innamorato, poteva lievitare quella dei popoli orientali, più o meno progrediti, ma capaci di rapida e redditizia elevazione. Da tutto ciò egli trasse il suo sistema, consistente: nel disseminare come coloni i veterani macedoni e gli emigranti greci, in città poste nei nodi strategici, e nei luoghi più adatti ai commerci; nel favorire la diffusione dei superiori concetti dell'ellenismo, aiutando i commerci stessi, e adottando il greco come lingua ufficiale; e nel fondere insieme sotto la sua guida, unica e comune a tutti, nell'esercito, nell'amministrazione, nelle cariche di corte, nella religione e nei connubi, vincitori e vinti.

Ma la troppo rapida e breve attuazione del suo programma venne a subire un primo arresto per la sua morte prematura nel 323; e quando per le complesse lotte tra i Diadochi, venne d'un tratto dissolta l'unità politica del grande impero, che nel 306 risultava spezzato in cinque parti e del 281 definitivamente nelle tre Monarchie ellenistiche; il suo piano di unificazione civile del mondo si ridusse ad un sogno irreale, e, per molti ad un nostalgico ricordo; per quanto l'incontro di genti molteplici in ognuno di quegli Stati e nelle loro metropoli cosmopolite, conservasse un tanto delle sue concezioni ecumeniche, e quindi potesse agire sulla formazione e diffusione delle idee politiche dei primi filosofi stoici.

Alla morte di Alessandro, Zenone, il fondatore del « primo stoicismo » non aveva che undici anni, Cleante nove, mentre Crisippo non nacque che oltre quarant'anni dopo, nel 280. Di origine umile e di provenienza asiatica, tutti costoro, allorchè sostenevano che l'umanità non va divisa a seconda dei popoli, nè in ricchi e poveri, nè in padroni e schiavi, nè in Greci e Barbari, ma in saggi e stolti; e che solo i saggi, i virtuosi possono considerarsi concittadini, qualunque sia la loro provenienza e condizione, mentre i cattivi ed ignoranti si debbono reputare nemici e stranieri: essi rimaneggiavano, con nostalgia, quel ch'era stato il concetto cosmopolita di Alessandro, rivestendolo del loro astrattismo e moralizzamento filosofico. La prassi politica aveva dunque proceduto, in Oriente, con una momentanea realizzazione, le ideologie filosofiche che vi si ispirarono.

La concezione, altamente etica, che i vinti fossero equiparabili, sia pure con cautele ed a gradi, coi vincitori, era però già stata concepita, oltre 150 anni prima di Alessandro, dal romano Camillo e dalla sua fazione politica, quando avevano ideato il « sistema scalare » per la sistemazione delle genti man mano conquistate, prevedendo anche la estensione ad esse della cittadinanza romana, e l'unificazione culturale a mezzo di gruppi di cittadini Romani e Latini stanziati nei loro territori. Ma poi, per l'accresciuto egoismo dell'oligarchia dominante quei sistemi liberali erano stati sempre meno largamente applicati; pur rimanendo fermi i principi, che genti di varia stirpe potessero venire a far parte della cittadinanza e della civiltà romana; che Roma avesse il compito, impostole dagli Dei, di riunire le genti con la spada e col diritto; e che le differenze razziali non fossero impedimento insuperabile per la lenta unificazione dei popoli d'Italia. Il momento più evidente dell'irrigidimento degli egoismi senatoriali, fu segnato con la creazione del nuovo sistema delle « provincie », ad imitazione delle « eparchie » cartaginesi, in Sicilia ed in Sardegna, che restarono di fatto fuori della zona italiana, unificabile e assimilabile; ma poi, durante l'ultima fase della guerra Annibalica, e gli anni successivi, fino al 187, Scipione l'Africano ed i suoi accoliti, come riuscirono ad impedire un trattamento « provinciale » per la Padana, e ad addolcire quello della Spagna; così applicarono il metodo delle alleanze, senza aree di possesso militare romano, in Africa, in Balcania ed in Asia.

Non è, naturalmente, escluso che sulla mente aperta del colto e filelleno Africano abbiano fatto presa anche le teorie stoiche sull'eguaglianza delle genti; ma assai più agirono certo su di lui gli esempi storici concreti: del sistema romano, largamente e fruttuosamente applicato nel IV secolo, e poi ritardato con sensibili conseguenze per la stabilità del dominio dell'Urbe; del sistema di Alessandro, presto interrotto dalla spezzatura del suo impero; e degli inani tentativi egemonici, sminuiti dagli egoismi, dei signori Sicelioti, Italioti, e Greci, fino a Pirro, per unificare la Grecità occidentale.

Certo l'ampiezza sempre maggiore del mondo ormai praticamente diretto o controllato da Roma; e la convinzione giuridica radicantesi nei sui dirigenti, dell'esistenza e del valore, di un superiore *ius naturale*, appreso a tutti i popoli dalla divinità, al di sopra delle defettibili leggi umane, erano i presupposti più efficaci perchè in Roma, come in sede predestinata, si impiantasse e svolgesse una larga propaganda ideologica del « secondo stoicismo », specie con Panezio e con Polibio, partecipi del cenacolo di Scipione Emiliano, e più tardi con Posidonio. D'altronde le teorie di quei « secondi stoici », i quali contaminavano con quelle di Zenone molte idee di Platone e di Aristotele, erano per più parti, oltre che per il cosmopolitismo, consone con i concetti dominanti nella classe dirigente di Roma, sia nei tempi dell'Emiliano, sia nei decenni successivi. Ad es., l'affermazione che solo i savi, i colti, i filosofi potessero costituire una superiore società di fratelli e concittadini, bene si attagliava colla tradizionale politica dell'aristocratico Senato romano, di confidare, nelle alleanze colle varie genti, soprattutto sulle classi abbienti e colte, più avverse ai sovvertimenti rivoluzionari. Del pari l'idea che quegli stoici trovavano già in Platone, dell'« uomo politico », del « basilikós », ossia dell'uomo superiore operante con sapienza e disinteresse, per cui la ragione è legge, traducibile in atti giusti di governo, atti a provocare il progresso materiale e morale; di quell'uomo stesso di eccezione che Aristotele considerava « Dio fra gli uomini », identificabile colla legge che governa nell'interesse generale, parevano all'unisono colle aspirazioni più o meno espresse e diffuse tra i Romani, nell'epoca dall'Africano a Cesare, verso un *princeps*, un *optimus princeps*, capace di dirigere, per vie nuove e radiose, la romanità.

Diremo dunque che tra le idee filosofiche dello stoicismo di Panezio e quelle politiche del cenacolo dell'Emiliano v'erano profonde affinità e consonanze; il che spiega come quel « secondo stoicismo » abbia avuta tanta fortuna in quel mondo, che presentava in atto l'ecumenicità necessaria per la sua propaganda. Ma anche in questo caso, per quanto si possa ammettere che il pensiero stoico abbia agito sulla formazione spirituale di singoli grandi romani, come i Gracchi e Cesare; è chiaro che i sistemi politici romani non hanno tratto ispirazione, ma solo conferma delle tesi degli Stoici, mentre queste ebbero da quelli, già in atto nella realtà storica da secoli, l'appoggio più efficiente per la loro fortuna e diffusione. Le quali furono anche più facili perchè, divenuta meno rigida e più generica per i suoi eclettismi la dottrina del secondo stoicismo, essa fu in condizione di accontentare ad un tempo le due tendenze estreme della concezione politica romana: quella riformatrice che dall'Africano attraverso i Gracchi scese ad animare l'opera di Cesare; e quella conservatrice che da Catone il Censore portò a Pompeo ed a Cicerone, e poi ad Augusto.

Che così dovesse avvenire risulta già dal contrasto iniziale tra la presenza di Panezio a Roma, presso l'Emiliano, e il nuovo sopravvento che, ciò non ostante, prese il sistema « provinciale », secondo il quale i popoli vinti, lungi dall'essere considerati, come avrebbe richiesto il primo stoicismo, uguali ai vincitori, erano nuovamente ridotti a sudditi e tributari.

Luigi Pareti

“I FIGLI DI EDOARDO„

Poichè gli uomini hanno molto bisogno di letizia, non si può tacere la simpatia ispirataci dall'attività della Compagnia Pagnani-Cervi (*Teatro Eliseo*). Invero, il consenso e una specie di gratitudine quasi furibonda sono stati manifestati dal pubblico in forma tanto plebiscitaria, che il critico vorrebbe rivedere le bucce, e denunziare ciò che di malsano dev'essere alla base di questi esauriti, se è vero, come si dice, che la massa propende al peggio, e che il teatro, essendo in crisi, non può trionfare se non per ragioni deteriori. Ma ci accorgiamo di non essere abbastanza avveduti, se, ripensandoci bene, non troviamo un sol truciolo a cui appiccare il fuoco.

« I figli di Edoardo », tre atti di Jackson, Bottomley, Sauvajon (ditta americana), non la pretendono a opera d'arte; anzi, diremmo che ostentatamente ripudiano spunti e intuizioni che avrebbero potuto svolgersi su un piano di ambiziosa liricità, introspezione, psicologia, — per sfrenarsi nel clima farsesco che meglio si addice all'umore degli autori, alla loro troppo numerosa collaborazione, e ai bisogni presenti del pubblico. E tuttavia ci accorgiamo che questa commedia ha velleità umane, un sottofondo polemico e uno scheletro insolito alla farsa; donde l'immediata risonanza nello spettatore, e l'adesione al piccolo piccolissimo messaggio, che tutti sottoscriviamo volentieri.

I tre americani sanno di aver messo il dito su una piaga: la questione dei figli naturali; ciò dimostrano con una equivoca ambientazione della commedia (St. Cloud, in Francia), e un'opinabile assegnazione di nazionalità alla protagonista (Denise Davert-Stuart), accorgimenti probabilmente intesi a favorire la digestione della lezioncina a Broadway, ove molti avrebbero preso il cappello dinanzi allo spudorato antefatto, se la protagonista fosse stata dichiaratamente americana, e le punte satiriche del lavoro avessero ferito soltanto la suscettibilità nazionale.

La questione, sollevata in Italia dall'onorevole Bianca Bianchi e momentaneamente archiviata per il malinteso « ubi majus » relativo alla campagna della senatrice Merlin, scotta anche negli Stati Uniti. Erano scesi in campo i cinematografari di Hollywood, con « Fiori nella polvere »; ma, come al solito, gli impasti di sentimentalismo e di coraggio da *esercito della salvezza*, hanno lasciato perplessi gli estranei a tale mentalità, e il più che si ricordi, di quel film, è la buona interpretazione di Greer Garson. Donde, questo successivo svegliarino. In vero, non sappiamo se « I figli di Edoardo » siano anteriori o posteriori a « Fiori nella polvere »; son prodotti di un medesimo clima, questo è certo; ma non saremmo scontenti di aver intuito che la protagonista della commedia è, in certo senso, l'incarnazione del concetto che nobilitava il film. Quando, al Congresso, la protagonista del film difende la propria causa, e qualcuno la rimbecca, gridando che le provvidenze richieste finirebbero con l'incoraggiare a quel deprecabile genere di maternità le « disoneste », una asciutta battuta, che certamente sciupiamo citando a memoria, afferma l'idea che può essere in cento modi contrastata, ma che indubbiamente edifica qualcosa nella coscienza di chi l'ascolta: « Le disoneste non diventano madri ».

Tal concetto, dicevamo, costituisce lo scheletro della commedia in esame. Denise, prima, e la signora Douchemin poi, benchè mescolate a vicende della più amorale assurdità, si manifestano madri in un tal grado di istinto, di vocazione, di sostanziale dignità, che ci fanno pensosi circa la definizione spettante al lavoro in cui compaiono. Già la stampa milanese aveva manifestato lo stesso disagio critico, finendo con l'attribuire a qualità d'arte e quasi a caratteristiche di tecnica, l'elevazione a « commedia brillante » dei tre atti prevalentemente farseschi (R. Simoni). Noi che non posponiamo nessuna buona farsa alla commedia brillante (si riconosca, in ciò, non altro che una questione di gusto o di mal gusto; ma sarà sempre franchezza), crediamo di poter risolvere il disagio, additando nell'importanza sociale del tema, l'amido che sostiene questa trattazione teatrale, altrimenti accenciata e insignificante. Il pubblico non vuol vergognarsi di ridere o di aver riso, il che càpita spesso con la farsa; ma qui l'amido è appunto in mano sua, e può spruzzarlo sui personaggi, quandunque li senta svicolare nel pagliaccesco irritante. Allora la scena si fissa, l'argomento si consolida, una suggestione di seriosità permea spontaneamente la vicenda, che, tratta fuori dal turbinoso ritmo farsesco, assume una dolente, imbalsamata umanità a cui nessuno più repugna, dovendo se mai sforzarsi di non indulgere alla commozione. E il giuoco è fatto, perchè il pubblico non chiede di meglio che poter ridere senza sentirsi diminuito, nè aspira ad altro che collaborare, applicando proprie convinzioni ed esperienze al pretesto offertogli.

Il riassunto imbroglierà le idee del lettore. Si vedrà che il fatto in sè fa acqua da varie parti, ma la collaborazione di più autori, come ci insegna la sceneggiatura cinematografica, ha dato alle battute lo scatto e la malizia necessari al funzionamento meccanico; infine, la recitazione di tutta la Compagnia, pur con qualche dissonanza che preferiamo tacere, è stata tra le più impegnate e abili, ed equilibrata benchè ricca di personalità.

•

Walter e Martina, figli di Denise, vogliono sposarsi, e chiedono il consenso della madre. Ella, una svaporante intellettuale conferenziera di argomenti sociali (si noti, nella costruzione del tipo, la scelta di elementi che debbono farne credibili le stravaganze, e deviare su piano politico le reazioni d'altro genere), secondo la propria preparazione sociale e l'impreparazione morale dello argomento, esce in allegri paradossi sul matrimonio, ma si adegua con prontezza materna alle normali aspirazioni dei figli molto ben educati (non ci si domandi com'ella abbia potuto presiedere a una buona educazione, che tuttavia gli autori rappresentano in atto, con particolari ineccepibili), e dà il consenso. Ma sapendo che la vedova Douchemin, i cui figli dovranno sposare Walter e Martina, è donna tutta d'un pezzo, rigorosa e rispettosa delle convenzioni sociali, Denise teme che il consenso valga poco, quando una certa verità sia venuta a galla. Aduna i figli (che son tre, con Bruno) dinanzi al ritratto del padre, e, con legittima trepidazione, benchè sorretta dalla certezza d'esser capita e perdonata in forza dell'amor filiale che sa di aver sempre coltivato, confessa che quell'Edoardo, simpatico gentiluomo con occhi buoni e sorriso gentile, è un'invenzione, anzi un'occasione trovata presso un rigattiere non esoso: il ritratto di un ignoto, che ha tuttavia assolto un còmpito importante nella formazione psichica dei figli. La malinconia con cui i tre vedono distrutto un mito ingenuo ma necessario, fa quasi rimpiangere che questa trovata, tra intimista e crepuscolare, sia lasciata lì, senz'altro svolgimento. Dunque, chi era il padre?... I padri son tre, uno per ogni ragazzo. Il primo, un baronetto inglese, incontrata a Parigi Denise giovanissima, l'avrebbe anche sposata, se Denise non fosse fuggita, con un segreto fardello in grembo, alla ricerca e al salvataggio di quella sua libertà di conferenziera farneticante. Il secondo, un pianista polacco (una scatenata caricatura di musicista), è il padre di Martina; piantato anche lui, come il baronetto. Il terzo, un avventuriero francese, sapremo in ultimo che aveva approfittato di Denise ubriaca, fingendosi innamorato folle, perchè sorpreso nella camera di lei, dov'era entrato per errore.

I figli perdonando, ed anzi, con qualche fresca reazione di entusiasmo alla scoperta di padri così importanti, fanno dimenticare altre cose meno ingenue della vicenda. Che cosa si può fare, ormai? Denise ha una delle sue trovate. Convoca i tre padri ignari (miracoli della farsa), getta nelle loro braccia i figli, espone la difficoltà in cui si trova, si offre in moglie a quello dei tre che voglia sposarla. Manco a dirlo tutti e tre pretendono di aver diritto a quella tardiva riparazione. E, tra le più spassose dispute e le prospettive più sconcertanti, si giunge alla sera del ricevimento ai Douchemin, senza aver niente concluso. Ma Denise decide finalmente, ancora una volta, per la libertà; antica ma nuova decisione, perchè, questa volta, fa presagire una sofferta accettazione di responsabilità; e l'animo dello spettatore sembra sospeso alla sorte dei figli, che stanno per scontare, biblicamente, le colpe dei padri. Ma la vedova Douchemin, durante la cerimonia ufficiale, cede a una crisi di nervi e di lealtà, e dichiara che i suoi figli sono « naturali », essendo morto in una naufragio il padre che stava già per sposarla.

Sarà utile segnalare che la forza della commedia non è affatto legata a pruriggini posciadesche, e che, al contrario, i procedimenti viziosi od equivoci son sempre sommersi e cancellati da quel tipo di comicità che scaturisce dalla più classica delle relazioni spettatore-personaggio: il comico aristotelico, per dirla con sussiego.

Corre voce che G. Cervi si diverta a interpretare la sua macchietta (il baronetto inglese) ogni sera in maniera diversa. Abbiamo assistito a una delle repliche: ebbene, non ricordiamo più convinta nè convincente interpretazione comica, e tanto sorvegliata quant'è sfrenatamente ridicola la parte e insidiosamente idonea a indulgenze plateali. Dobbiamo a lui le più cordiali risate che abbiamo mai ascoltate o fatte.

Vladimiro Cajoli

● Per il prossimo mese di luglio è annunciata la pubblicazione di una nuova antologia degli scritti di Ernest Hemingway, dal titolo *Ernest Hemingway, l'uomo e l'opera*. La scelta comprenderà venti saggi vari, note critiche, una bibliografia e una introduzione di John K. Mc. Caffery.

● Sono annunciati in preparazione dall'Editore Garzanti: *Racconti* di Anton Cechov, *Guerra e politica sul fronte della Cina* di Joseph W. Stilwell, *Mussolini ed il suo tempo* di Edoardo Susmel, e *Opere* di Adolfo Albertazzi.

Una scena di «Napoli milionaria», interpretata da Totò e da Ninchi

LA RADIO

RADIO E NOVELLINO

I radiodrammi: Una visita per Daniele, *di Alfio Valdarnini, e* Angelina e le beate, *di Beni Montresor, ci hanno fatto pensare per l'ennesima volta che la Radio, a chi sappia sfruttarne di istinto o per riflessione certe caratteristiche, assicurerà presto còmpiti vasti e ambiziosi. Mentre ci si affanna a cercare e qualificare lo « stile radiofonico », può sembrare eccessiva l'affermazione che tale stile non mancherà di influire sulla letteratura in genere e sulla narrativa in particolare; ma si ripensi alle vicende della cinematografia: anch'essa nacque come fatto letterario, irretito anzi e infrenato dalla letteratura, ma fu presto autonoma e tanto caratterizzata, così prepotente e universale, da imporre anche al teatro e alla narrativa suoi moduli, un piglio, una velocità di racconto, il suo stile, insomma.*

Naturalmente, non ci riferiamo soltanto a caratteristiche tecniche, che se fossero semplicemente tecniche, intanto sarebbero già state scoperte e perfezionate, inoltre non sarebbero trasferibili ad altro genere.

Ricordiamo di aver suggerito agli studiosi di radiofonia, l'esame di certa letteratura medievale, soprattutto francese, le cui opere nacquero per esser lette ad alta voce da un solo, e ascoltate da molti. Contentiamoci oggi di un esempio italiano, e rileggiamo insieme la XXXI *novella del* Novellino.

« Messer Azzolino avea uno suo novellatore, il quale facea favolare quando erano le notti grandi di verno. Una notte avvenne che il favolatore avea grande talento di dormire; e Azzolino il pregava che favolasse. Il favolatore incominciò a dire una favola d'uno villano che avea suoi cento bisanti; il quale andò a uno mercato, a comperar bèrbici; ed èbbene due per bisante. Tornando con le sue pecore, uno fiume ch'avea passato era molto cresciuto per una grande pioggia che venuta era. Stando alla riva, vide un pescator povero, con uno suo burchiello a dismisura picciolino, sicchè non vi capea se non il villano e una pecora per volta. Allora il villano cominciò a passare con una bérbice, e cominciò a vogare. Lo fiume era largo: voga e passa... E lo favolatore restò di favolare. E Azzolino disse: — Va' oltre! — E lo favolatore rispose: — Lasciate passare le pecore, e poi racconterò il fatto! — Ché le pecore non sarebbero passate in uno anno; sicchè intanto, puoté ben ad agio dormire ».

Una facile analisi di questo raccontino, dovrebbe convincere gli esperti che l'ignoto autore sarebbe oggi un maestro nel campo della radiofonia. L'aneddoto è impastato di sonno, elemento lirico dominante. La sceneggiatura, imperniata su due accenni descrittivi estremamente funzionali (« erano le notti grandi di verno », « avea grande talento di dormire »), si svolge su una sintassi elementare, articolata in frasi secche, pigramente coordinate con puerile meccanismo. Quasi ogni segno di punteggiatura evoca uno sbadiglio e un mal contenuto stiramento di membra. Predomina il clima voluto, aleggia su tutto l'idea della notte grande di verno, circola pigramente tra le parole il torpore del sonno; e tuttavia, l'azione procede (come deve procedere: senza speranza che se ne veda la fine) mediante parole che dovrebbero evocare movimento e progresso, e invece piombano sorde, senza spruzzi, senz'onda concentrica in uno stagno denso e pecioso: il sonno. A una buona lettura l'effetto è irresistibile: quando il novellatore conclude: « ...puoté ben ad agio dormire », l'ascoltatore sbadiglia e sorride.

***Volevamo dire che i più efficaci prodotti di radiofonia si fondano appunto sulla ricerca e la rappresentazione di un clima, atmosfera, ambiente, o come dir si voglia, entro il quale l'azione è suggerita da parole atte a svolgersi** autonome nella coscienza dell'ascoltatore. Uno degli errori comuni agli autori di radiodrammi, è la sfiducia in chi ascolta, onde essi tendono a precisare troppo, a descrivere piuttosto che evocare con semplici suggerimenti, a svolgere anche i minimi particolari, che invece dovrebbero esser lasciati all'intuizione dell'ascoltatore.*

I due radiodrammi citati, in varia misura e con diverso merito (molto migliore il secondo), son riusciti a evocare l'atmosfera di cui ci occupiamo. Una visita per Daniele *ci conduce, con il protagonista, alla ricerca di uno sconosciuto e introvabile fratello naturale, a cui il padre comune, morendo, ha lasciato un'eredità. Il pietoso cercatore, a mano a mano che avvicina persone e conosce luoghi che hanno avuto rapporti con Daniele, scopre l'equivoca, prepotente e fascinosa personalità di lui. Guidato da un'innamorata, anch'essa vittima di Daniele, il fratello lo raggiungerà finalmente, ma avrà raggiunto il cadavere di un uomo sconosciuto e ormai definitivamente inconoscibile, caduto in un'imboscata della polizia.*

Non dà tanto fastidio l'evidente derivazione dal « Terzo uomo », quanto una certa verbosità descrittiva, che quasi annulla i già detti pregi di evocazione ambientale. Ma forse basterebbero pochi tagli a togliere pesantezza e ovvietà.

Angelina e le beate *è la storia di un gruppo di beghine, una delle quali, con grave scandalo di tutte le altre, sposa un vedovo uscito fresco fresco dal carcere. Ma lo sposo muore quasi sùbito, e Angelina ritorna tra le antiche compagne, in quell'oceano di malinconia su cui galleggiano le piccole passioni, marginato e racchiuso dalla congrua risacca della maldicenza. Il Montresor, ben assistito dal regista G. Morandi, ha suscitato immagini vive e persuasive. Ma la buona tecnica d'impressionista con cui è riuscito a farci vedere le beghine e il loro mondo, è appesantita e quasi contraddetta dagli eccessi di realismo descrittivo, che all'autore saranno sembrati, ma non erano, necessari al racconto. Pochi particolari, s'intenda, nei passaggi e nei trasporti di scena; e tuttavia stonati in queste poche pagine complessivamente felici.*

V. Incauda

Caino e le spine

(Continuazione della 2ª pag.)

zioni piuttosto ridevoli. E' un romano saputello, che dà spiegazioni di tutto, alla brava; e l'interlocutore è, probabilmente, un ragazzo un po' corto e petulante, che vuole notizie su notizie e ascolta estasiato, bevendo grosso, in pieno appagamento dello spirito. I due tipi son perfettamente delineati nelle poche battute del dialogo. Dapprima la domanda compiaciuta, dove s'insiste, quasi vezzeggiando, sulla « faccia grassotella » che fa capolino (far capoccella, far ce-ce, del romanesco) nel disco lunare. Risposta perentoria, quasi meravigliata dell'ignoranza dell'interlocutore; e poi l'accenno al fatto, dove la pietà per l'ucciso è tutta in quel « fratello piccinino », stramazzato senza difesa. Ma l'altro, che ha gli occhi fissi lassù, vede soltanto il patimento dell'uccisore, esposto eternamente alle intemperie e al sole negli spazi siderali. Allora il maestro prende a moraleggiare solenne, ché il segno di Caino è a noi ammonizione perpetua del peccato primigenio, dal quale Cristo solo ci redime. Sonetto drammatico e pacato, sereno e beffardo, dove l'anima si acquieta beata nel puro sogno poetico, assai più concreto e suadente di qualunque realtà comprovata.

Luigi Pescetti

ODIO

La cosa più interessante di questo film è che, al centro della vicenda, c'è un negro con tutti gli attributi fisici, spirituali della sua razza, un vero negro e non uno sbiadito e imbastardito prodotto tipo « Pincky ». I sentimenti di odio, di disprezzo e anche di comprensione e di amore che le facce bianche riversano su quella « *sporca faccia di negro* » sono precisi, categorici, per il contrasto dei due colori, simbolo ben visivo delle due razze; acquistano così la violenza di una staffilata e a volte anche la dolcezza di una carezza. Si aggiunga che a interpretare il protagonista è stato chiamato un attore negro, James Edwards, che vive il suo personaggio con una sincerità commovente; e la sincerità della sua razza, ora è fatta di abbandono fanciullesco e ingenuo (quando può cogliere un sentimento di comprensione e di bontà nel bianco), ora di cupezza chiusa e sordida (quando sente su di sè, come uno sputo, la frase che lo bolla « *tu sporca faccia di negro* »), infine di selvaggia e primitiva disperazione (quando stringe a sè e lo culla, il corpo dell'amico morto per poi rigettarlo inorridito).

Il film non si apre con una narrazione diretta e progressiva della vicenda, ma attraverso i ricordi di Moss, soldato negro, che paralizzato, giace all'ospedale del campo.

A suscitare questi ricordi, pensa il dottore che gli inietta scopolamina per poter giungere alla psicosintesi. Il dottore, indovinato il dramma del negro, ha capito che è necessario, per guarirlo dal trauma, che il soldato riviva, con tutta la sua disperazione e la sua angoscia, i momenti salienti che, accumulandosi, hanno condotto il corpo e la mente di Moss a un arresto (lo stesso metodo che risolve ne la « Fossa dei serpenti » il dramma della pazza: scaricarsi delle colpe supposte, per riscattarsi da un complesso d'inferiorità). Così, via via che Moss rivive a squarci il suo passato, noi vediamo e conosciamo il perchè di ogni sua azione. Egli si è offerto volontario in una rischiosa impresa di guerra, per dimostrare a sè e a gli altri di essere capace di un atto eroico. Con ciò mirava a liberarsi dal complesso di inferiorità subito fin da bambino, come appartenente alla razza di colore, disprezzata dai bianchi. Ma nella esigua schiera che forma il gruppo destinato alla missione, egli non ha trovato quell'amore, quella stima che lo avrebbero forse guarito dall'angoscioso incubo. Perfino il suo unico amico, un compagno di scuola, in un momento di esasperazione e quindi di inconscia sincerità (o tale pare al negro) lo insulta poco prima di cadere colpito a morte. Quando Moss vede cadere l'amico, sente nel profondo del suo io, quasi una gioia che egli crede motivata dalla vendetta per l'insulto subito. Ma d'improvviso il rimorso, violento e disperato, lo assale e gli provoca uno « choc » che gli paralizza la mente e le gambe. Il psichiatra gli dimostrerà che il suo non fu un sentimento di vendetta, ma un comune, ben radicato sentimento di conservazione, che è in ogni uomo e particolarmente nei soldati esposti a grave rischio. L'impedimento motorio è causato dal subcosciente che gli inibisce l'uso degli arti inferiori, da quando egli aveva desiderato fortemente di restare accanto all'amico e di non abbandonarlo nell'isola. Quindi, sentimenti che non appartengono solo a lui, negro, ma a tutti gli uomini di qualunque razza. *L'abreazione*, affettuosamente preparata e condotta, guarirà Moss. Il film è tratto da una commedia di Arthur Laurents e risente a volte della originaria struttura teatrale, così come dell'invasatura psicoanalitica particolarmente diffusa in America. Quindi il dialogo, un dialogo per altro efficace, domina molta parte del racconto. Ma quando il regista può liberarsi della *parola* e raccontare con visioni essenzialmente cinematografiche, lo fa con una maestria che già gli si riconobbe nel « *Grande campione* ». Le sequenze della preparazione all'impresa ed in particolare quelle che la narrano direttamente, sono condotte con sicura tecnica cinematografica e con acuta e sensibile analisi dell'animo umano. La scena della morte di Fisch e il doloroso abbandono di Moss sul cadavere dell'amico, raggiungono un'angoscia veramente allucinante. La polemica razziale, pur coraggiosa (per aver centrato, come dicevamo, il dramma su un autentico negro), è tuttavia addomesticata, forse per rispetto o timore del pubblico americano. A volte si ha l'impressione che il film voglia dimostrarci che quel complesso d'inferiorità dei negri sia dovuto più alle vittime, che non sanno liberarsene, che ai rivali che vogliono imporle. Anche quel soldato « maligno », il solo che veramente infierisca su Moss, perde di mordente, in quanto egli è un maligno per natura: inveisce anche contro i bianchi. Nonostante che la sceneggiatura cerchi di mettere in luce la bontà di alcuni bianchi, il fatto stesso che Fisch esca in tal sordida invettiva contro il caro amico di colore, ci fa pensare che sia ben radicato nei suoi simili il disprezzo che il povero Moss sentirà echeggiare chissà quante volte ancora, nelle parole: « *sporca faccia di negro* ».

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

SAGGI SULL'UMANESIMO DI GIUSEPPE TOFFANIN

In qualsiasi dei suoi molteplici aspetti venga considerato, il Rinascimento appare sempre più e meglio l'espressione tipica, e vorremmo dire globale, dell'intelletto e dello spirito italiani, soprattutto se non trascuriamo di includere nel suo corso storico quei due grandi stilisti, e in vario modo poeti, che ben possono definirsi i progenitori della civiltà umanistica: Petrarca e Boccaccio. Ma, con il procedere degli studi e delle ricerche intorno a quel complesso, multanime e sempre affascinante periodo, fin dalla seconda metà del secolo scorso l'interpretazione esegetica, sia delle tendenze e correnti collettive nel Rinascimento, sia degli autori singoli e delle opere rispettivamente esemplari, non è stata scevra di gravi e nocivi errori, anche se suffragati dall'autorità di un Burckardt, all'estero, e di Francesco De Sanctis, in Italia. E' necessario, qui, riassumere tutte le argomentazioni che per lunghi decenni mirarono a dipingere il periodo in discorso come contraddistinto dalla rivolta degl'impulsi sensitivi e dell'ebbrezza edonistica contro le cosiddette *mortificazioni* dello spirito, operate dall'ascetismo medievale, nonchè dal predominio del più turpe cinismo, in materia morale e civica, e della forma saputa e lusingatrice, atta a celare la vuotaggine o gaglioffería del contenuto, in materia d'arte e di letteratura?

Con i nuovi indirizzi mentali e culturali del nostro secolo, però, è da tempo in corso una revisione oculata quanto precisa di quei concetti, determinati dal positivismo e della filosofia hegeliana, e s'è incominciato a non credere più all'eresiarco contegno e alla paganità godereccia nei nostri vecchi cultori delle classiche discipline, ma anzi a considerarli legittimi e spontanei intermediari, con la dottrina e con lo spirito, tra le due Rome fatidiche: quella di Cesare e quella di Cristo. E in prima linea, nella schiera dei revisori meglio agguerriti, si è collocato Giuseppe Toffanin, con una serie di trattazioni seriamente concepite e condotte, fra le quali emerge la *Storia dell'Umanesimo*. Anche nell'ambito non propriamente scientifico, o cattedratico, il valoroso docente ha svolto in questi ultimi anni un'attività considerevole, intesa alla divulgazione delle idee da lui sostenute, e ce ne offre una chiara testimonianza il recente volume: *La religione degli umanisti* (Zanichelli, Bologna, 1950, pagg. VII, 259, L. 800), che raccoglie alcuni suoi scritti d'occasione come letture, conferenze, saggi e articoli su riviste e periodici, dove il vasto tema della civiltà umanistica è trattato in molti dei suoi aspetti più singolari e discussi in massima parte alla personalità dello studioso e dello scrittore.

Il saggio iniziale, pubblicato nel 1938, indaga le fortune e i significati della idea di Roma nel mondo umanistico, prendendo le mosse dalla concezione dantesca nella quale si ricongiungono « i due trionfali antagonisti del pensiero cristiano, San Tommaso e Sant'Agostino, la filosofia della fisica e la filosofia della storia ». E il nostro autore mette in luce che il sentimento della romanità presso gli umanisti, dal Salutati al Pontano, dal Valla al Poliziano, ha servito a riallacciare col cristianesimo i valori etici precristiani, tipicamente espressi nel *Somnium Scipionis* di Cicerone. Ma in seguito, nel Foscolo, sebbene acceso da entusiasmi vichiani, « la storia trapassò dall'Acropoli a Santa Croce senza far tappa nè a Nazaret nè a Roma ». E, agl'inizi del nostro secolo, doveva essere il poeta che più di ogni altro seppe leggere gli antichi nella loro lingua, Giovanni Pascoli, a rintracciare il senso della spiritualità romana, da gran tempo smarrito, facendo rifiorire la convinzione dell'umanesimo rinascimentale, secondo cui il messaggio cristiano, « per restare spirito sulla terra e fruttificare nella nostalgia perenne dei secoli doveva scendere a Roma ».

I concetti sovra esposti vengono ribaditi, con bella tessitura di riferimenti storici, nel saggio successivo: *Omero fra umanisti e romantici*, ma ci preme ora soffermarci sulle due letture che lo precedono nel tempo, e cioè: *Il teatro del Rinascimento* (1935) e *L'amore sacro, l'amore profano nel « Furioso »* (1931), in quanto esse contengono valutazioni e interpretazioni propriamente critiche di sensibile rilievo. Anzitutto il Toffanin sostiene che i due miti ovidiani, sceneggiati dal Poliziano e da Nicolò da Correggio, rispettivamente nell'*Orfeo* e nel *Cefalo*, sono assunti da quei due umanisti, sulle orme di Dante, come allegorie precristiane, e, a proposito dell'alessandrinismo di Torquato Tasso nell'*Aminta*, osserva giustamente « che in esso Teocrito è scoperto cercando Sofocle e che dall'incontro e dallo scambio delle suggestioni culturali viene alla ispirazione una scintilla, allo stile un tono, alla grazia una leggerezza suprema ». « Nel teatro del Rinascimento, quel gran conflitto fra cristiane tradizioni e miti pagani non è meno immaginario dell'altro tra forme classiche, dotte, libresche, letterarie, muffite, e forme plebee, libere, sbocciate dal cuore del popolo..... Nel suo spirito e nei suoi successi niente più progressivamene popolaresco della così detta commedia classica del Rinascimento, soprattutto se si intende che il popolo anche in arte è rappresentato dalla borghesia ».

L'indagine sul ruolo degli autentici personaggi ariosteschi di Orlando, il platonico amante idealizzatore, e di Rinaldo, « il beato Casanova della paladineria », porge il destro al Toffanin per affermare che, « specialmente a proposito dell'Ariosto, si vede bene quale sia stata la parte del nostro Rinascimento nel riannunciare al mondo, e non solo in letteratura, l'idea classica, e quante volte all'inquietudine nordica sia parso superficialità o cinismo quello che è prima di tutto sanità morale », giacchè « fra amore sacro e l'amore profano l'*Orlando Furioso* segna la vittoria dell'umanità dell'amore ».

Ancora di immanenti problemi sentimentali si discorre nell'altra lettura sulle *Petrarchiste del Cinquecento*, mentre in una « lettera a Erminio Troilo », inspirata dall'averroismo padovano, il difensore degli umanisti mette in luce come di fronte a quella corrente aristotelica di indagatori dei fenomeni fisici essi tendessero a svincolare il mondo dello spirito dal mondo della natura. E nel saggio, intitolato *Lingua, pensiero, umanesimo*, egli rifacendosi al *Metalogicus* di Giovanni di Salisbury (1120-1180), dimostra come quell'antico pionere delle lettere umanistiche abbia anticipato con mirabile saggezza le opinioni moderne sulla validità espressiva del linguaggio. Ma è nel breve saggio, dedicato al cosiddetto *Terzo Umanesimo*, d'impronta spengleriana, che il Toffanin affronta il problema dei rapporti della cultura classica e tradizionale con certe aspirazioni dell'intellettualismo contemporaneo, manifestando in pieno quella viva sensibilità per i valori attuali della vita del pensiero che circola, quasi dovunque, in queste pagine. La occasione al giudizio, espresso dall'ex allievo di Vittorio Rossi (gli scritti a lui dedicati non sono i meno pregevoli del volume), è data dai saggi del giovane ma già illustre filologo rumeno D. M. Pippidi, il quale sostiene la necessità di un umanesimo del tempo nostro, di una sintesi capace di fondere l'idea tradizionale dell'uomo fatto ad immagine di Dio e quella dell'uomo che foggia la propria statua. Il terzo umanesimo sarebbe, così, lo storicismo in cui la civiltà moderna continuerebbe a meritare l'attributo di ellenicocentrica, pur con un corredo d'idee affatto diverse da quelle dell'antichità greca. Si tratterebbe, in ultima analisi, di operare la sintesi degli opposti, quella che « per me — confessa Giuseppe Toffanin — ha sempre costituito un formidabile rompicapo ». E non saremo certo noi, uomini di molto semplice costituzione mentale, a districare l'ingarbugliata matassa.

Alberto Neppi

LA PSICANALISI E I SUOI PROBLEMI

Da quando, agli inizi del nostro secolo, le teorie di Freud attrassero l'attenzione degli studiosi, l'interesse per la psicoanalisi si è andato estendendo, prima, tra psicologi e psichiatri e, poi, anche nel mondo della cultura e della letteratura.

Punto di partenza delle ricerche di Freud, studioso delle malattie nervose, è stata la ipotesi che i fenomeni morbosi attuali siano congiunti, con sottili fili, ai conflitti psichici avvenuti nell'infanzia e che, sotto l'apparenza della nevrosi, si svolga un profondo dramma psichico che risale all'infanzia. Esiste, cioè, nell'uomo una vita psicologica incosciente che è il risultato e la persistenza della maturazione del psichismo dei primi sei anni di vita. Per portare aiuto al malato non bisogna perciò rinchiudersi negli stretti limiti dei fenomeni psichici chiari, ma penetrare nei profondi istinti che sembrano essi soli costituire la sorgente dei disturbi patologici, conoscere, cioè, i veri motivi patogenici.

Freud sostituì alla ipnosi il metodo delle « libere associazioni », per aiutare l'ammalato a vincere, allo stato di veglia, le amnesie che nascondono le situazioni affettive e a superare gli ostacoli che si oppongono allo schiarimento e alla rievocazione della situazione del trauma. Ma lo sforzo più rivoluzionario di Freud è stato quello di recar luce sulle oscure sorgenti della vita sessuale dell'uomo per concludere che la vita sessuale comincia dalla nascita e non dalla pubertà. L'aver egli collocato nella sessualità del bambino la causa di una vera miniera di malattie gli ha procurato una opposizione di quanti con Bernanos pensano che la psicoanalisi è « la cospirazione universale contro ogni specie di vita interiore ».

Opera geniale di un ebreo ateo e socialista, che aveva dichiarato che la psicoanalisi era strettamente solidale con le sue concezioni, essa doveva anche per il carattere dommatico col quale si presentava suscitare ostilità, e le critiche e i dissensi hanno dato origine al sorgere di scuole e di indirizzi diversi assai numerosi.

Le troppo famose nozioni di « Super-Io » « Es », « Io », di istinti e repressioni, elaborate dal Freud come metapsicologia, sono state da molti definite « mitologia parassita » mentre altri, ripudiando tali nozioni, cercano di tradurre i fatti psicoanalitici in termini meno astratti e più adeguati alla realtà umana, separando il metodo psicoanalitico dalla dottrina freudiana, perchè la tecnica psicoanalitica deve restare sul piano patologico e non filosofico, deve essere, cioè: richiamata sul terreno terapeutico. C. G. Jung anzi, non vuole neppure che si parli di tecnica ma di metodo.

Una esposizione, relativamente facile, dei principali problemi della psicoanalisi, sulla tecnica psicoanalitica e sul valore della psicoanalisi, è il volume di Dawid Lobman, pubblicato in edizione riveduta e ampliata da De Carlo. Ma un'osservazione essenziale del lettore si presenta sin dalle prime pagine. Il volume non risponde alle critiche, alle negazioni contrapposte alle pretese della psicoanalisi. E' un'esposizione delle teorie freudiane dommaticamente accettate, come spiegazione causale. Ora il problema cui si tratta di rispondere è se il presente vissuto dal soggetto è soltanto conseguenza di un passato impersonale e in quale misura la tecnica psicoanalitica possa diventare — anche indipendentemente dalle intenzioni — una scuola di irresponsabilità e di disumanizzazione. La teoria freudiana nega la possibilità del libero arbitrio e la sua analisi psicologica è simile all'analisi chimica. Tutto il destino metafisico dell'individuo, ogni sua relazione con Dio e con il mondo spirituale resta al di fuori del campo visuale del psicoanalista: le opinioni di Freud, mentre non danno nessuna certezza, trascurano il campo delle potenze spirituali, dell'intelletto e della volontà, la vita dello spirito che lotta e si sforza per conoscere ed esprimersi.

Il cristiano non può accettare che la strada verso Dio possa essere determinata da tendenze psichiche che non sono nostre. I complessi e le anomalie possono accentuare un psichismo ma non determinarne il destino. La psicoanalisi non deve uscire dal suo piano terapeutico, a contatto dell'esperienza deve eliminare tutte le altre pretese o postulati, rispettando l'uomo e l'inviolabilità sacra delle coscienze e dei cuori.

Se l'età neo-tecnica terapeutica ed educativa del subcosciente e dell'inconscio dovesse procedere mediante tecniche di suggestione, ed abbandonare lo spirito dell'ammalato e del fanciullo alla devastazione di modellatori del subcosciente, questo non sarebbe un buon auspicio per la libertà e per la ragione dell'uomo.

Ulisse Pucci

● Il metodo di educazione oculare del dottor Bates, adottato con successo nelle cliniche americane è presentato ai lettori italiani nel libro, edito in questi giorni da Longanesi, *Vedere meglio senza occhiali* di Margaret Darst-Corbett, nella traduzione dall'inglese di Maria Celletti. Secondo la signora Corbett l'uso degli occhiali non migliora la vista, ma si possono conseguire effettivi e durevoli miglioramenti del « visus », mediante esercizi facili e divertenti, con benefici risultati anche sull'aspetto fisico della persona.

● Il *Bulletin critique du Livre français* dà notizia delle traduzioni apparse in questi ultimi tempi in Francia.

Dall'inglese: il romanzo *To be a pilgrim* (*Le grand chemin*) di Joyce Cary, il romanzo *They fly south* (*Fils du sud*) di Chun-Chan-Yeh, il testo integrale di *Hard times* (*Les Temps difficils*) di Charles Dickens, che (nel 1857 uscì la traduzione di Hachette), non aveva avuto più ristampe dopo il 1906, il romanzo *Le Procès Paradine* di Robert Hichens, ed ancora *Fille de neiges* di Jack London, *La Jeune barbare* di R. Macaulay, e *Graham Greene* di Jacques Madaulle.

Dall'italiano: *La double vie de Maeterlinck* di Antonio Aniante, *Le Petite vallée du Bon Dieu* di Carlo Coccioli, *Fontamara* di Ignazio Silone.

NUOVI LIBRI DI POESIA

SORRISO ARCAICO

Ardua poesia — ma forse la più degna del nome — quella che rifiutando le compiacenze del descrittivismo e le morbidezze psicologiche, ricerca il senso eterno dell'esistenza, e ne fa lievito e slancio alla fantasia. Poeta d'alte aspirazioni, dunque, chi supera le coscienza dell'illusorietà delle forme e, al di là di ogni scetticismo gnoseologico, s'adopra a cogliere nello svariare dei cieli, nella misura d'un gesto e di un grido, il segno essenziale d'una verità permanente, non mai accessibile nella sua interezza, e tuttavia di continuo operante come sete d'assoluto e d'eterno.

Così Carlo Zannerio. Ma l'esemplare dignità della sua voce è tanto più rilevante, ove si consideri la schietta originalità, l'insolita modulazione del suo motivo centrale; chè quel segno *vero* egli l'ha scoperto nel tempo. Un tempo che per essere alleggerito d'ogni restrittiva misurazione, s'è fatto mito, essenza del reale, libertà dello spirito.

Singolare e coraggiosa l'avventura di questo poeta che si cimenta con un tema così inafferabile, che s'è autodeterminato in una posizione di così disperata lontananza dal contingente: *sono un limite apparso alla distanza tra il nulla e la mia forma.* (Bosco Sacro).

Ma il tempo non è senza l'uomo che lo scandisce entro di sè, nella sua caduca *presenza* che pur vale oltre la storia, i millenni e il destino: *limito il tempo in un tremore d'uomo.*

Verità irrecusabile dell'uomo è il suo avviarsi alla morte, (v. « Uomo ») che il poeta vagheggia in austere, ma amorose cadenze, come una sorte non già terminale, ma piuttosto consustanziale alla vicenda stessa della vita. Dirà infatti: *Già nel mio petto il Lete ha le sorgenti* (Diario, VII). E ancora: *Narciso di sepolcri — nella morte mi specchio e m'innamora — pensato in sogno il mio disfatto volto.* (Sorriso Arcaico).

Annullate le limitazioni del tempo e della morte, sembrerebbe che al canto debba mancare la puntuale concretezza dell'immagine; ma v'è un segno sensibile che riscatta questa poesia dal pericolo dell'indistinto, ed è la pietra. Di qui la predilezione di Zannerio per gli antichissimi ruderi, per i capitelli schiantati, per le stele funerarie, per i sarcofaghi ove sui volti levigati dai millenni spira l'enigmatica suggestione d'un « sorriso arcaico ».

Tempo e morte hanno così forma sensoriale nei *fermi enigmi* della pietra — riarsa e pur viva —, che rinserra indecifrati i rari sensi dell'essere e in sè riassolve i giorni d'un fascinoso passato: *E ricercando un senso alla mia sorte — credulo in legni e pietre ho eletto il fato — ed ho vissuto nelle astratte forme.* (Sorriso Arcaico).

Il tempo, la morte, le pietra. Questo, in sintesi, il mondo poetico di Zannerio; un mondo inconfondibilmente suo, ormai, in quanto i noti accenti dei *Sepolcri*, ai quali vien fatto qua e là di ripensare, non possono in alcun modo essere identificati come i modelli, ma esclusivamente come gli altissimi *precedenti* di questa lirica; un mondo che rinnega ogni estrinseco allettamento per conservare una sua rigorosa fedeltà di tono, per filtrarsi sempre più intensamente nella limpidezza dell'aura sognata; un mondo evocato per ritmi di immagini, che è, dunque, poesia.

Il linguaggio di Zannerio, tutto teso all'esigenza di una lucida assolutezza, sembra incentrarsi su due poli contrastanti: da una parte il periodo lirico chiuso (v. le sue sestine di endecasillabi sciolti) in una fissità classicamente severa, d'esemplare raffinatezza tecnica; d'altra un vocabolo tutto moderno di contenuta drammaticità, incisivamente preciso e denso di pathos. Sanare nell'unità la frattura tra queste due istanze per così dire centrifughe, significa non già risolvere un problema di mero formalismo, ma intendere nella sua pienezza l'intima necessità della poesia di Zannerio.

Secondo noi, egli ha dovuto costringere nella rattratta fermezza della voce l'urgenza d'una emotività esasperata che avrebbe potuto annientarlo; attraverso l'imperiosa esigenza della compostezza formale egli ha inteso affrancarsi dalla caotica assurdità degli eventi, evitare gli sbandamenti della passionalità. Per questo la sua strofe è così rigorosamente esatta.

Per rendersi conto di questo atteggiamento, per cui Zannerio si accosta alla analoga esperienza del Valèry, basti considerare il motivo svolto nel « Frammento VI »: tutte le forme del reale cercano guerra, e anche le ombre sono scosse da una irrefrenabile smania; ma il poeta invoca un rifugio nell'immobilità della pietra, aspira ad una incorruttibile stasi che lo salvi dal caos.

La sua poesia è dunque una misura di salvezza.

E' inevitabile che in questa ricerca di climi rarefatti, benchè siano egregiamente evitate le elucubrazioni analogiche di marca ermetica, l'astrattismo concettuale prevalga talora sulla sincerità della fantasia; allora il discorso si raggela per la difficoltà di cogliere alcune allusioni e per l'invadenza di fattori intellettualistici.

Altrove, il soverchio distacco, quasi ai limiti dell'inesprimibile, rischia di isterilire alcune movenze, rendendole pressochè disumane: estreme cadute di una voce, di cui non deve sfuggirci la rara serietà degli assunti.

« PAESE » DI PENTO

La vicenda delle stagioni trascorre con serenate voci nella lirica di Bortolo Pento (*Paese*, Ed. Berben, Modena, 1950); dai giorni in cui la primavera è ancora ritrosa e occulta, ma sulla carne già si avverte l'alito del sole, alle ore in cui le forme del cosmo si accordano nell'alta sera d'estate, e nel cuore s'addensa una dolcezza che preme irresistibilmente. Accensioni di gioia, e tenere ombre, quando *un'estrema orma di sole — si raffredda nell'aria* (Luna d'aprile); suoni sfumati in levità di cielo e colori di volti, di case, di strade stupite al *crepuscolo che trema — di grilli immobilmente.*

Dopo il pudico raccoglimento dell'autunno, quando le memorie discorrono tranquille nel cuore, si ripete l'antica fiaba del Natale, delle campane, della neve; ma già febbraio insinua un presagio di sole.

Pento ama l'aria di festa, in paese, e quell'esultanza istintiva, primordiale che coglie uomini e donne in festose movenze. Una nota assai viva e frequente nella sua poesia è l'impazzare degli uccelli a sera (« *gridio freschissimo d'uccelli* » oppure « *un delirio implacabile d'uccelli* ») cui egli accosta il lieto rumore dei bimbi che *infittiscono di strilli brevi la sera.*

Il poeta è tutto raccolto in queste voci di primitiva ed eterna freschezza, come in un impegno di fedeltà a sè stesso, che rifiuti ogni dispersiva variazione.

La nitidezza dell'eloquio non impedisce però qualche prolissità e qualche slittamento in una sorta di crepuscolarismo agreste, che tuttavia non cede mai ad un vero e proprio decadentismo di maniera.

Il vizio sostanziale di queste liriche è piuttosto da ricercarsi in una certa fiacchezza musicale del dettato poetico, in una carenza di canto, sicchè anche i momenti più felicemente ispirati non riescono a risolversi in un soddisfacente ritmo compositivo.

Mario Petrucciani

IL PREMIO del Fiorino

(Continuazione della pag. 3)

ancor oggi rinnovare la lezione fedele e amorosa: tanto più alta e attendibile quanto più è epidemica la smania propria dell'attuale stagione europea per tutto ciò che è avventura univoca e polemica, insomma per quei deteriori e volgari valori che il Valéry ebbe già a definire di *choc*. Si osservino un paio delle composizioni cosiddette astratte di Birolli; il paesaggio magmatico e fluido, eppure così incisivamente netto di Bartolini; e il rosso ritratto, una tempesta di cenere e fuoco, di Pregno; e la delicatissima natura morta di Peyron; e uno dei ritratti di Mattioli; e l'autoritratto di Conti; e tutti e tre i documenti, uno purificato fino all'ultima essenza, di Casorati: sono, ci sembra, le opere più notevoli di tutta la mostra.

Anch'esse hanno certo il loro *hic et nunc* nella vicenda pittorica contemporanea, anch'esse sono termini di una relazione di cultura e di gusto: una relazione che per Birolli può aver nome Kandisky, per Bartolini Derain, per Pregno Kokoschka, per Peyron Morandi, per Mattioli Dufy o Viani, per Conti addirittura si potrebbe chiamare seicento, un Rubens castigatissimo, e per Casorati infine (ossia per un pittore che ha visto tutto) potrebbe essere, nella fattispecie, un Edvard Munch. Ma tutto questo non importa, oppure importa in un senso esclusivamente metodologico, vale cioè fino al punto in cui davanti alla cultura pittorica si spalanca il fosso che la divide dalla creazione pittorica: e noi sappiamo che si tratta di un abisso colmabile solo per grazia di naturale miracolo. Dalla cronaca irrequieta e proteiforme della infinita polemica, alla storia sublimante e serenante — che ha un'unica forma, quella perenne dello spirito umano: tale itinerario di trasfigurazione ci narra quest'ultimo gruppo di opere esposte alla prima mostra del Fiorino.

Silvano Giannelli

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

L'ESAME DI STATO
è maggiorenne

Con la prossima sessione di esami di stato (maturità ed abilitazioni varie) questa forma di controllo conclusivo del corso di studi secondari ha raggiunto l'età maggiore: è infatti la ventunesima sessione regolare (tralasciando cioè gli anni di guerra in cui all'esame si sostituì lo scrutinio interno) che si tiene da quando Giovanni Gentile introdusse l'esame di stato negli ordinamenti scolastici italiani. Ma non sembra si sia disposti, ora che l'esame di stato è uscito di minorità, a dichiararlo fuori tutela e toglierlo dalla circolazione. Anzi semmai vi è istituzione alla quale la scuola sembri dimostrarsi attaccatissima questa è proprio l'esame di stato.

E' strano constatare come gli uomini della stessa generazione facciano in tempo a divenire tutori e difensori accaniti di persone, istituti e sistemi di cui un tempo osteggiarono l'introduzione con pari accanimento.

La riforma Gentile, ed in particolare l'introduzione dell'esame di stato, non trovarono certo consensi unanimi nella categoria degli insegnanti, sia medi che universitari: la Federazione Nazionale Insegnanti Scuole Medie, oggi sostenitrice e assertrice, in ogni occasione, dell'esame di stato gentiliano, condusse allora una battaglia contro tale forma di controllo scolastico, di cui si trova eco nelle sue pubblicazioni del tempo e nei documenti della sua attività.

E' uno strano destino questo degli uomini di scuola: accettano di mala grazia qualsiasi innovazione e qualsiasi riforma, salvo poi a difenderla con accanimento quando si voglia modificarla, magari nel senso inizialmente suggerito da loro stessi: si può pensare, ad esempio, che se Bottai avesse portato a termine la sua Carta della Scuola oggi sarebbe oltremodo difficile modificarla? Parrebbe di sì, vedendo quanto ora si sia attaccati alla faticosamente accettata scuola media del 1940, contro la quale insorsero allora, come potevano, ginnasialisti e tecnicisti, classicisti e modernisti, e che oggi è acquisita con buona pace di tutti. Si pensi alle scuole ed ai corsi di avviamento professionale accolti non certo con entusiasmo ed oggi radicati nel nostro sistema scolastico con rizomi che non è facile divellere.

L'esame di stato è dunque una di queste istituzioni: accettato un tempo dalla scuola suo malgrado, oggi è difeso con una tenacia veramente inopinata, ritenuto quasi il presidio, della scuola, del suo prestigio e della sua serietà. E questa difesa conservatrice ed idolatrica è già, chi ben osservi, un motivo sufficiente a far dubitare della sua validità.

I sostenitori dell'esame di stato basano la loro difesa sui seguenti motivi:

1) l'esame di stato garantisce l'obbiettività della valutazione dell'alunno;

2) l'esame di stato assicura il controllo sull'operato degli insegnanti;

3) l'esame di stato garantisce alla scuola pubblica la sua « preminenza » su quella libera, essendo il controllo di questa praticamente effettuato da insegnanti delle scuole statali.

A tali ragioni i detrattori dell'esame di stato rispondono, a loro volta, che l'esame così com'è non garantisce l'obbiettività, ma solo la casualità della valutazione; che un controllo sugli insegnanti, operato dagli insegnanti stessi, è un circolo vizioso, praticamente inutile; che la « preminenza » della scuola di stato non solo non si può effettuare con un sistema escogitato proprio per mettere le due scuole sul piede di parità, ma non è neppure pensabile in base alla Costituzione che assicura *equipollenza di trattamento* agli alunni delle scuole libere e statali.

Ma la critica degli oppositori, siano essi sostenitori della teoria dei « giudici naturali » e cioè del vecchio esame di licenza effettuato davanti ai propri insegnanti, o semplicemente fautori di un *diverso metodo* e di un'altra impostazione dell'esame è assai più serrata. E le loro ragioni non sono affatto trascurabili.

In primo luogo, essi dicono, non si può affidare ad una sola ed unica prova il compito di concludere un ciclo di studi e di aprirne un altro; non si può cioè fare dell'esame una prova valutativa del corso di studi compiuto e contemporaneamente valida per l'accesso ad un nuovo tipo di scuola; si può ammettere il giudizio *conclusivo* di maturità, ma non quello *iniziale* di ammissione alle facoltà: per cui ad esempio nulla vieta all'alunno promosso in greco per solo giudizio di maturità complessiva di iscriversi a filologia classica. E allora che selezione si opera? E poi come si può pensare a valutare obiettivamente gli alunni su programmi la cui densità e la cui superficie sarebbero difficilmente superabili agli stessi esaminatori singolarmente presi? Il tipo ideale di alunno di liceo, quello che sapesse tutto il programma, dall'italiano alla matematica, dal greco alle scienze potrebbe a ragione essere additato ad ingegno multiforme, degno di giudicare i suoi stessi giudici. E inoltre chi assicura l'obiettività della valutazione in una prova che ha tale vastità da far oscillare le « esigenze » degli esaminatori tra massime e minime paurosamente distanti?

Altra questione è quella delle abilitazioni, messe sullo stesso piano delle maturità. Se la maturità è una valutazione generale del livello di cultura e di formazione individuale essa non può essere identificata con l'*abilitazione* che esprime invece l'attitudine e la capacità ad esercitare una professione o a svolgere determinati compiti. Ci troviamo su piani completamente diversi; supponiamo pure che, da buoni idealisti approviamo e teniamo per buona la cosa nel settore dell'abilitazione magistrale (posta l'equivalenza cultura didattica); ma come ce la caviamo nel settore degli istituti tecnici?

E poi i nemici degli esami di stato quando passano dall'impostazione teorica alla critica dell'attuazione pratica hanno altre frecce di riserva. Il famoso controllo delle università non esiste che in parte (nel 1948-49 i professori universitari presidenti furono 343, i liberi docenti 493, contro 813 tra presidi in servizio e a riposo); quando c'è non sempre è efficiente, soprattutto nel campo di liberi docenti; le commissioni sono costituite così come capita, spesso con semplici scambi bilaterali; da quando il Ministero non nomina più le commissioni (e sarà difficile che possa farlo anche in avvenire essendo il loro numero superiore alle 1500 unità) s'è costituito un giro di influenze e interessi locali non sempre limpidissimi. I Commissari spesso sono reclutati tra il personale di corsi inferiori, o semplicemente abilitato, e spesso anche fra i non abilitati. E questo non certo per cattiva volontà o ignavia delle autorità scolastiche ma proprio in relazione alle condizioni ambientali e locali, alle reali difficoltà tecniche e ad altri motivi sui quali è opportuno sorvolare.

Anche la questione della selezione è molto discutibile, in quanto un ordinamento scolastico che consenta di percorrere un intero curricolo di otto anni di studio per concludersi poi con un « respinto » è praticamente assurdo: giacchè l'esame finale, dopo anni di studio, controllo, indagini dovrebbe avere quasi un valore accademico e in tutti i casi *orientativo* piuttosto che *selettivo*. Insomma l'esame di stato è uno dei mali maggiori del nostro sistema scolastico e bisognerebbe avere il coraggio di sopprimerlo o di modificarne la struttura. Ma questo non avviene facilmente, perchè parlando e discutendo dell'esame di stato gli uomini e le associazioni che ne trattano ne vedono solo il valore strumentale *ai loro fini*, e non ai fini dei giovani che si sottopongono alla prova. Le associazioni laiciste vedono in esso uno strumento contro l'invadenza confessionalista; le associazioni di categoria, professionali e sindacali, vedono, ed è umano, soprattutto l'elemento economico, diretto e indiretto; le scuole libere tendono a rivendicare la famosa equipollenza, gravida di coperti e aperti significati e di conseguenze deducibili; gli universitari ringraziano Iddio che questa grana se la tengano le scuole medie, perchè nel caso si trasferisse all'università non avrebbero più un minuto di pace e il loro carico esaminatorio già grave diverrebbe insopportabile; gli statalisti sono beati davanti a quel famoso sigillo dello stato che metterebbero pure sugli alberi dei giardini pubblici.

Ma, infine, c'è qualcuno che pensa a questi disgraziati giovani sottoposti alle prove assurde, casuali, cervellotiche, opprimenti e, in definitiva di discutibilissima validità? Credo che a questo nessuno pensi. Non c'è stato ancora uno studio, in Italia, per determinare, ad esempio, i risultati degli esami di stato in rapporto al profitto scolastico negli anni precedenti; un tentativo di omogeneizzare le prove in forme sperimentali, onde valutarne l'obiettività; un'indagine sul rapporto fra il risultato dell'esame di maturità e i risultati del curricolo universitario.

E se qualcuno poi azzardasse di dire che non è onesto operare la selezione a 18 19 anni, quando è difficile « tornare indietro », sarebbe tenuto per matto, essendo scuole, esami e tutto l'armamentario connessovi concepito nella pura funzione formalistica *esteriore* all'alunno.

Dell'idea che la scuola sia fatta per i cittadini nemmeno, si direbbe, il sospetto. E allora che fare? Teniamoci l'esame col bollo di stato col benestare tutti questi suoi antichi e recenti sostenitori fino a che esso non sarà del tutto logorato dal suo stesso processo di interna corrosione.

Giovanni Gozzer

Didattica per l'Anno Santo: nel 1525 Eustachio Cellebrino da Udine solennizzava a suo modo l'Anno Santo con un suo trattato di scrittura, lontano antenato dei nostri libri di testo. Il libro s'intitola « Il modo di imparare a scrivere lettera mercantesca et etiam a far lo inchiostro et cognoscer la carta, con el modo de temperare la penna ». Il Cellebrino, meno modesto dei nostri autori di libri di testo, si definisce « ingenioso maistro ». Non è stato accusato di plagio.

LA FABBRICA DEI DIPLOMI

E' un fatto, che nessuno contesta, che a scuola, oggi, non si va, generalmente, per migliorarsi e farsi uomini, ma per ottenere titoli di studio.

Questo fatto non è primordiale, e tien dietro a troppo più vasti rivolgimenti della società civile degli ultimi due secoli. La sua ultima diagnosi ci impegnerebbe in un lavoro di revisione storica immenso. Ma non sempre è necessario inseguire le sfuggenti « cause remote », e gli stessi medici curano soltanto i « sintomi ».

Titolo di studio è termine improprio. Lo studio è un continuo fare, e non costituisce titolo se non nel regno della più pura spiritualità. Quei diplomi sono, in realtà, soltanto titoli di accesso all'esercizio legale delle professioni e all'impiego, più pubblico, che privato. E' vano deplorare che essi non garantiscano una vera e profonda educazione, e che si cerchino solo per motivi economici, indipendentemente da quella.

Decadendo, di secolo in secolo, il privilegio carismàtico o di sangue o di ricchezza nella vita pubblica, è ovvio che la distinzione culturale abbia acquistato più valore ai fini della selezione sociale. Questo significa, senza dubbio, umanesimo; ma anche, e forse ancor più, a lungo andare, burocratizzazione. La scuola non ha potuto sottrarsi a un'evoluzione del genere, anche se essa la mortifichi. *Carmina non dant panem*, e dai libri non si cava farina. La scuola, per vivere, deve essere pagata dalla società economica circostante. Chi paga mette leggi.

E' accaduto, così, che l'intimo rapporto spirituale della vita scolastica — quello tra maestro e discepolo — è stato profondamente alterato. Al maestro è succeduto il professore, al discepolo lo studente.

Il primo rapporto ebbe nelle sue origini un carattere iniziatico, talora quasi mistico, che solo il razionalismo moderno, e nemmeno del tutto incrinò. Il rapporto tra professore e studente, nella chiara accezione dei due termini, è, invece, estrinseco e occasionale. « Professore » è chi mette in piazza il suo parere, « professa », senza troppo curarsi del terreno, in cui semina. « Studente », poi, è soltanto chi studia, e può essere persino autodidatta. A stretto rigore, l'uno non ha bisogno dell'altro. Il libro, che fa da intermediario, può sopprimere, spesso, la necessità del loro incontro: e non è affatto casuale che quasi tutte le legislazioni scolastiche odierne mettano l'accento sulla obbligatorietà del « testo » e del « manuale », elevati a limiti insormontabili dell'indagine sulle idoneità del candidato ai sempre lodati « titoli ». L'esame moderno tende a inutilizzare il maestro. La voga, in certi paesi, delle « prove obiettive », e, in quasi tutti, dell'« esame di Stato » le prova abbondantemente.

E' inutile protestare che l'insegnamento « dovrebbe conoscere meglio i suoi polli » che non l'estraneo, spesso meccanizzato, esaminatore. Se la cosa succede, vuol dire che l'eccezione proposta vale poco, in diritto e in fatto. E, di grazia, come negare che, spezzata la base spirituale del rapporto tra maestro e discepolo — l'educazione fine a se stessa —, e sostituiti a essi motivi di selezione sociale di stile puramente economico e professionale, anche la chiaroveggenza dell'insegnante si offusca con lo stesso passo, con cui cresce la sua esautorazione legale? Non si possono, ragionevolmente imputare a « errore giudiziario » tutte le divergenze di giudizio tra insegnanti ed estranei esaminatori.

Si deve, invece, pensare all'insormontabile contrasto tra due punti di vista opposti. Nella scuola antica e medioevale, focolaio di concreta spiritualità, l'opposizione in discorso era inconcepibile. Chi si metteva alla scuola di un maestro s'impegnava, senza altro, in una imitazione spirituale. Si lasciava modellare o rimodellare. La scuola era ascetica e anagogica. Il « maestro » dirigeva un'opera di trasformazione e conduceva uno spirito a una meta. Il suo diritto di selezionare i discepoli ne risultava totale e inappellabile. Lo stesso scolaro, assai spesso, usciva volontariamente da una disciplina, alla quale si riconosceva non vocato, per andare in cerca di una più appropriata.

Oggi, questa unità della vita scolastica appare, dappertutto, rotta. Il maestro può ancora, agendo d'imperio, escludere dalla sua scuola — ma solo dopo un anno di delusa pazienza — gl'ignavi e i recalcitranti. Ma non gli serve, in molti casi, se non a coprirsi di odio e di ridicolo. Chi potrà mai convincere i « consumatori » della « industria scolastica » che il trionfo in un esame volutamente oggettivo non sia prova di inintelligenza o di partito preso del maestro severo?

La ricostituzione del vincolo spirituale tra maestro e discepolo non è, dunque, soltanto questione di buona volontà o di metodo. E' questione di struttura della scuola e di libertà didattica. La prova di questa verità ce la danno, a esempio, le istituzioni per la preparazione al sacerdozio e alla vita religiosa di qualunque confessione. Scuole, che non hanno in vista un controllo finale di carattere giuridico-eco-

(Continua a pag. 8)

Pompeo Falcone

Pretesti

Lo « spirito dell'Unesco » è una cosa di cui molto si parla, ma che non è sempre facile capire e, tanto meno, definire. L'organizzazione internazionale oggi impegnata nel suo quinto congresso generale è in una situazione così evidentemente « critica » che non sarebbe generoso mettersi a discuterne proprio nel momento in cui essa è ospite del nostro Paese.

Tuttavia qualche osservazione la si può fare. L'azione dell'Unesco nei vari Paesi, in un primo momento, fu forse intesa come azione diretta: poi le molteplici difficoltà che si frapponevano a un così ambizioso programma consigliarono più modesti obiettivi: e l'Unesco sembrò ripiegare sul principio dell'organismo che convoca congressi, consiglia, suggerisce e, qualche volta, dà anche non irrilevanti aiuti.

Ma anche qui il problema non sempre è facile: quale è il valore reale di molte raccomandazioni, conclusioni, ordini del giorno? E le molte sezioni o sottosezioni o federazioni facenti capo all'Unesco che cosa rappresentano? Perchè non bisogna nascondersi che molto spesso quell'etichetta « internazionale » è molto comoda per consacrare opinioni di singoli gruppi o addirittura di singole persone che internazionali non sono affatto.

Si fa un convegno a Parigi o a Vienna, viene un tizio che ha il passaporto italiano e quello rappresenta l'Italia.

E' comodo ma non sempre corretto. Vogliamo esemplificare? all'Unesco fa capo la F.I.C.E. (Federation Internationale Communautés d'Enfants). In un recente bollettino leggo che all'ultimo convegno l'Italia era rappresentata da un illustre studioso di pedagogia, del cui valore certo nessuno può dubitare. Ma, ci chiedemmo, chi rappresentava e da chi era delegato a rappresentare le comunità dei ragazzi italiani? E a che titolo parlava? Personale o ufficiale? La spiegazione dell'enigma la si ebbe dopo, quando si videro gli atti del convegno pubblicati su una rivista francese di aperta confessione « laicista ».

Ma in questi casi, onestamente, non sarebbe meglio lasciare i sonori aggettivi internazionali e accontentarsi di dire che questo è il pensiero di tale o tale gruppo, di questa o altra corrente?

★

I convitti nazionali costano allo Stato, secondo il bilancio 1949-50, 453 milioni suddivisi in 9 capitoli. Gli alunni dei convitti nazionali e le alunne degli educandati femminili sono secondo le statistiche (Annuario Statistico 1944-48, pag. 94) 3.270. Ognuno di questi alunni paga la sua retta, salvo quelli che usufruiscono di posto gratuito (spesa gravante sul capo 97 del bilancio con la somma di L. 80 milioni). A prescindere quindi dalla retta, dalle tasse scolastiche (in alcuni convitti non indifferenti trattandosi di scuole parificate, non statali) ogni alunno di convitto nazionale costa allo Stato lire 105.000 di sole « spese organizzative ». I convitti non statali sono 972 (contro i 57 statali) ed ospitano 96.000 convittori. Se per ciascuno di tali convittori lo Stato pagasse, per le sole spese generali, escludendo cioè le rette e le tasse scolastiche, la stessa cifra, dovrebbe stanziare in bilancio una somma superiore a 10 miliardi.

Questo significa che l'attuazione del disposto costituzionale (la scuola ai capaci e ai meritevoli) *verrebbe a costare allo Stato, per un numero di studenti pari a quello attualmente ospitato nei convitti statali e non statali una somma per lo meno tripla, ossia circa 30 miliardi.*

Non si vuole dedurre che bisogni dimenticare la Costituzione: si vuole solo mettere in evidenza come qualsiasi servizio, organizzato dallo Stato, costi cifre enormemente superiori al reale « costo economico » del servizio e sia realizzato in maniera notevolmente peggiore di quello organizzato dai privati e dagli enti.

★

I suicidi del riformatorio di Pallanza hanno fatto parlare molti giornali: ed è peccato che il discorso si sia arrestato alle soglie dei settimanali a rotocalco avidi di novità e di fotografie ad effetto. E' un discorso serio che bisognerebbe riprendere: il miliardo e mezzo o quasi che lo Stato spende annualmente per le case di rieducazione dei minorenni è una nuova dimostrazione di quanto male siano spesi i soldi dello Stato! Alla rieducazione di un minorenne non si può provvedere con i sistemi della giustizia repressiva ma con altri mezzi: bisogna dare il senso della famiglia, del lavoro della responsabilità, del dovere verso sè stesso, della società. E queste cose non le dà lo Stato, non le danno gli agenti carcerari, non le danno i sistemi repressivi: metus ac terror infirma vincla charitatis. *Gli ordini religiosi o le associazioni umanitarie spenderebbero assai meno ed otterrebbero di più*

Avicenna

EDUCATORE E FANCIULLO

Troppo spesso ammaestramento ed educazione sono considerati sinonimi, troppo spesso si confonde una cosa con l'altra, o si prende, peggio ancora, l'ammaestramento come base dell'educazione.

L'ammaestramento può essere, tutt'al più l'educazione dell'animale, il quale impara a riconoscere e ad ascoltare « la voce del padrone »; e, ammaestrato ora con la frusta, ora con lo zuccherino, impara a compiere certi atti o ad astenersi da altri: non saltare sulla tavola o sul letto, drizzarsi sulle zampe, non gettarsi sul cibo altrui, camminare al trotto, al galoppo ecc. Al comando conosciuto l'animale obbedisce. Ma, se manca la persona che, per mezzo della frusta e dello zuccherino, ha saputo suscitare in lui determinate inibizioni o determinati impulsi, l'« educazione » non funziona più. Se manca quella persona, l'animale farà quello che gli pare e piace, anche se altre siano presenti e tentino di richiamarlo ai suoi doveri. Nessun « estraneo » potrebbe far eseguire ai cavalli, ai cani, alle foche, ai topi bianchi quegli esercizi che vengono eseguiti alla perfezione al comando della voce nota, a cui si associa il ricordo della pena o del premio.

Troppo spesso anche l'educazione dell'uomo si riduce al puro ammaestramento. Il fanciullo rimproverato, castigato, percosso, impara ad astenersi da alcuni atti, come impara, con l'allettamento di un premio, a compierne certi altri. Impara cioè, come il cane o il cavallo, a riconoscere la « voce del padrone ». E quando, al comando di tale persona, prontamente obbedisce, come un cavallino da circo, eseguendo ciò che gli viene imposto, o si astiene da qualche cosa che gli piace frenando i suoi impulsi, si dice che il fanciullo è bene « educato ». Si dovrebbe dire ammaestrato, non educato, e già simile confusione dimostra che non si ha neppure l'idea di ciò che si dovrebbe intendere quando si pronuncia tale parola.

Un esempio di educazione ridotta a puro ammaestramento si può trovare in alcuni collegi, dove i ragazzi imparano a seguire una disciplina puramente formale (avere ben lustri i bottoni, mantenere ben serrate le file, fare il saluto secondo il modo stabilito ed altre cose simili) l'infrazione della quale comporta sanzioni, mentre ogni premio è dovuto all'osservanza di essa. Si può forse dire che in tali collegi il giovane venga educato? Certo no. E ciò tanto più quando, come in questo caso, gli atti che egli è tenuto a compiere o meno non hanno nulla a che vedere con la legge morale.

Anche nella vita domestica molta parte dei comandi e delle proibizioni, a cui viene assoggettato il fanciullo, non ha rapporto con il bene o con il male: costituiscono semplicemente, oggi, l'adattamento al mondo degli adulti, per non dar loro fastidio; domani, la possibilità di ingranarsi nel costume sociale. Ma anche all'osservanza di una legge morale l'educando è, generalmente, indotto mediante l'ammaestramento, che non ha nulla a che fare con l'educazione. Il fanciullo che si astiene dal percuotere il fratellino, perchè conosce che, se farà questo, sarà a sua volta percosso da chi è più forte di lui, non si può certamente dire che sia stato educato. Infatti darà sfogo alla sua prepotenza non appena sia « fuori tiro » dalle mani dell'educatore. Non si è così ottenuto altro risultato che quello di aggiungere alla violenza la viltà. Altre volte è l'inganno che si aggiunge: cioè sempre qualcosa che aggrava la situazione morale.

Educare è agire dentro. Si educa soltanto se si penetra nell'*animo* dell'educando, se si riesce a conquistarne la fiducia e l'ammirazione, e con questo a esercitare un'influenza profonda, senza la quale non si può educare, e neppure lontanamente cominciare a parlare di educazione.

L'educazione è un *fatto interiore*.

Il fanciullo deve seguire le orme tracciate, non perchè sappia, attraverso la esperienza dei castighi e delle percosse, che l'educatore è più forte di lui, e che bisogna piegarsi di fronte alla forza (constatazione questa, invero, assai poco educativa), ma perchè ne avverte la « superiorità » morale e intellettuale, e desidera, sia pure oscuramente e inconsapevolmente, esserne compenetrato. L'educatore deve essere per lui una persona « più alta », che si muove in un piano superiore al suo, che egli considera come il suo modello. Troppo spesso invece l'educatore discende « all'altezza » dell'educando e si comporta come lui.

Così, se il bambino fa capricci o va in collera o si rifiuta di obbedire, la mamma va in collera anche lei, perde la pazienza, alza la voce, lo schiaffeggia, si comporta esattamente come il piccolo, e discende perciò, nella considerazione di lui, al livello di un compagno di gioco, al quale bisogna talvolta obbedire soltanto perchè dotato di una forza fisica maggiore della sua, e la collera del più forte può diventare pericolosa. Quando tale *discesa* avviene, ogni influenza educativa diventa impossibile, perchè l'educatore cessa di essere la persona « superiore », cessa di esercitare il suo fascino sull'animo dell'educando: si è messo al livello del bambino, il quale d'ora innanzi si comporterà con lui come con il compagno più forte, alle cui ingiunzioni si tenta di sfuggire con l'astuzia o con l'inganno, col quale si tenta di patteggiare, o si cede quando la resistenza potrebbe diventare non scevra di pericolo o di dolore.

Su questa base, si rimane sempre ed esclusivamente — ripetiamo — nel campo dell'ammaestramento: se si vuole giungere alla vera e propria educazione, è necessario che l'educatore cominci con *l'educare se stesso* e col sorvegliare rigorosamente il suo comportamento nei riguardi del fanciullo, anche se tale disciplina gli costi fatica non lieve. E' questo il momento più *difficile* e più *delicato* di tutto il problema educativo: trovare la capacità di superare questa fatica e attuare questo autocontrollo, non perdendo mai di vista che l'istinto di imitazione, sul quale si fonda tutta la prima educazione, è innato e vivissimo nel bambino, e che, quindi, bisogna essere, accanto a lui, *modelli* degni appunto di imitazione e capaci di suscitarne l'entusiasmo. Se l'educatore non perde la pazienza, non va in collera, non fa egli stesso capricci (e quanti non sono i capricci degli adulti!) il bambino verrà educato, senza bisogno di intervento diretto, pericoloso oltretutto perchè fonte di quel risentimento da parte del piccolo, che può rendere nulla l'influenza interiore dell'educatore: influenza che dovrebbe stimolare potentemente tutte le forze morali e sostituire, nell'attesa che si faccia sentire, la « voce della coscienza ».

Quindi non castighi o premi, ma semplicemente un senso di disagio o di gioia intima (che in principio si riferiscono alla disapprovazione o all'approvazione di « quella persona ») deve accompagnare lo sviluppo morale di una creatura. Il fanciullo dimostra di riconoscere la superiorità spirituale dell'educatore e di essere « educato », nel senso proprio della parola, quando continua a comportarsi bene, non solo senza il timore del castigo o la speranza del premio, ma anche nell'assenza dell'educatore.

Se non si è ottenuto ciò, vuol dire che il fanciullo è stato soltanto « ammaestrato », come un animale da circo. Il segreto di ogni educazione consiste invece nell'agire « di dentro ».

I fanciulli « ammaestrati » crescono; e chi ha, come noi, vissuto la drammatica esperienza delle dittature, ha assistito non di rado, nelle strade e nelle piazze, al disgustoso spettacolo degli adulti « ammaestrati »... pronti a riconoscere la « voce del padrone » ad eseguire puntualmente i comandi di lui, pronti a gridare « raca » od « ave », in obbedienza alla volontà del più forte.

Conseguenza questa di un'educazione intesa solo a costringere ad obbedire al più forte, a riconoscere il diritto del più forte, e della quale non si metteranno mai in luce abbastanza gli effetti disastrosi.

Educare, dunque, non ammaestrare. Educare, per il progresso della civiltà e per l'ascesa della coscienza umana.

Ettore Remotti

Dio e l'individuo

La revisione e il superamento dei valori romantici è oggetto dell'indagine di questo volume pubblicato nella Collana di Filosofia della « Cedam ». L'autore esprime la sua meraviglia nel constatare che perfino filosofi tomisti abbiano sentito il bisogno di ricorrere all'esistenzialismo per sistemare, contro l'idealismo, la filosofia dell'individuo, come se il Cristianesimo non avesse come postulato centrale la persona, dotata di anima individuale. Attraverso i secoli anche la filosofia del Cristianesimo, qualche volta, trascinata dalla brillante eredità della logica astratta, universalistica, dell'idealismo ellenico, ha perduto di vista il motivo principale della sua speculazione — l'individuo —: e il mondo moderno ha trasportato nell'egocentrismo il criterio della verità e della certezza, con conseguenze distruttive per la filosofia e per la morale. La filosofia cristiana deve intervenire per assicurare all'individualità la maggiore sistematicità e chiarezza. Contro l'individuo anarchico del romanticismo occorre attribuire all'individuo le sue ragioni logiche e morali di esistenza.

Due sono i protagonisti della storia: Dio e l'individuo.

Dall'individuo alla persona è la linea del progresso della storia: diritto, religione, filosofia e arte sono le vie costruttive del cammino del soggetto verso l'oggetto, nelle relazioni tra gl'individui, fra questi la Natura e il Creatore. L'individuo nulla può se non riesce ad ancorare la propria personalità a un ideale che trascenda assolutamente la sua limitatezza e nel quale tutte le individualità umane possano concordare e sentire la necessità della loro unione, della reciproca comprensione e della concreta e libera realtà spirituale della vita. Dio è il punto di arrivo, mèta di ogni individuo, perchè Egli è la persona assoluta, creatrice di ogni individualità esistente.

Il volume dello Scarlata, nutrito di profonda cultura e di originali giudizi, offre, anche attraverso le interessanti divagazioni, una piacevole e suggestiva indagine e riflessione sui fondamentali problemi della filosofia e, particolarmente, sui rapporti che vincolano l'individuo al Creatore.

U. P.

G. P. SCARLATA: *Dio e l'individuo*. Padova, Cedam, 1949.

LA FABBRICA *dei diplomi*

(*Continuazione della pag. 7*)

nomico, esse non si astringono a schemi di dubbia validità oggettiva. La loro metodologia, anche se, fondamentalmente, ancorata a una tradizione autorevole, è libera, non soggetta a controlli schematici. La loro facoltà selettiva praticamente illimitata. E per questo riesce loro di riprodurre, come in un immutabile tempo, quei tipi umani di sacerdoti e di apostoli, dei quali la società religiosa non si avvantaggia, soltanto, su un piano amministrativo e tecnico, ma prodigiosamente « vive ». In questa opera di autentica formazione, il vincolo spirituale più pieno, l'imitazione del maestro, ha il suo massimo gioco, imponendo, per converso, al maestro stesso doveri ignoti al semplice insegnante.

Naturalmente, la comune scuola non può essere concepita in termini di così compiuto magistero. Il maestro religioso tende a riprodurre nei discepoli non solo un suo atteggiamento spirituale, ma la sua stessa missione quotidiana. Niente, invece, sarebbe da deprecare maggiormente, nella comune scuola, di una proliferazione imitativa di « professori ». Ma è il motivo di libertà, vigoreggiante nella prima, che la seconda si dovrebbe sforzare di riconquistare, in questa epoca, nella quale si fa tanto spreco di quella parola e così poco uso della cosa significata.

Pompeo Falcone

CENTENARIO DEL MURATORI

(*Continuazione della pag. 1*)

non plus sapere quam oportet sapere..... » Non certo timidezza in lui, che fu così franco e ardito nei suoi giudizi storici e in confronto anche dei potenti del suo tempo, ma senso del limite che fu anche per lui il depuratore di tutti gli elementi perturbatori nell'animo dello storico, e tendenza, anche in filosofia, all'approfondimento dei problemi morali e pratici della vita interiore e sociale, più che dei metafisici, e bisogno di cercare sempre la spiegazione più solida, più semplice e più piana. E anche questa è umiltà.

•

Non è il caso di ricordare come nel Settecento, dalla cultura illuministica prevamente si disprezzasse la storia, ritenuta non solo inutile, ma dannosa; il Des Brosses (che pure ci ha lasciato una bella impressione sul Muratori, che visitò a Modena) scriveva di odiare la storia « de ces vilaines siècles de barbares ». Eppure il Settecento è anche il tempo in cui sorge la storiografia moderna, nei suoi diversi indirizzi. Senza esserselo esplicitamente proposto, il Muratori ebbe una immensa influenza nella formazione della coscienza unitaria italiana (egli vide unitariamente la storia di tutta l'Italia, dalla nascita di Cristo al suo tempo) e pose le basi della apologetica della Chiesa tratta dalla sua storia. Con lui l'Italia ebbe nel Settecento un indiscusso primato nella storiografia.

Naturalmente per il ben preciso dualismo filosofico, non poteva pensare la storia come una dialettica dello spirito, nè il male come momento necessario del bene, nè le singole coscienze come momenti effimeri della vita dello spirito. Per lui la storia è opera degli uomini e della Provvidenza, non dello Spirito.

Il Manzoni pronunciò nella *Morale Cattolica* un giudizio tanto più notevole, in quanto egli è così parco e misurato nelle lodi. Dopo di avere riassunto le benemerenze somme « dell'immortale Muratori » che segnò un'orma così vasta che « il suo nome come le sue scoperte si trova e deve trovarsi a ogni passo negli scritti posteriori che trattano di quella materia », aggiunge: « osservando i lavori del Muratori e del Vico par quasi di vedere con ammirazione e con dispiacere insieme, due gran forze riunite, e nello stesso tempo un barlume d'un grande effetto che sarebbe prodotto dalla loro riunione. Nella moltitudine delle notizie positive che il primo vi mette davanti non si può non desiderare gli intenti generali del secondo, quasi uno sguardo più esteso, più penetrante ». Confesso che questo giudizio sul Muratori del Manzoni — giovane del resto — mi era sempre sembrato un po' strano, nè riuscivo a immaginarmi quale *mostrum* sarebbe venuto fuori unendo due mentalità a due storiografie così diverse, e ciò tanto più in quanto il Manzoni come storico, e anche nelle parti storiche del suo romanzo, non ricorda mai il Vico, ma narra e giudica la storia del Seicento con i metodi e i criteri del Muratori.

Storia filologica, o storia filosofica dunque? Risponderebbe forse il Manzoni stesso: « l'una e l'altra alla buon'ora, sono delle cose come le gambe, che due vanno meglio che una sola ». Ma una soluzione empirica del genere non risolve un broblema, che va invece approfondito.

Osserva giustamente Benedetto Croce riferendo il giudizio del Manzoni: è pensiero non del tutto esatto, perchè « nel Vico c'è già un Muratori ossia un filologo, e nel Muratori un Vico, ossia un filosofo *quale ci poteva essere* ». Si noti però il tono di questa riserva crociana, che, in sostanza, significa un mezzo filosofo, cioè dualista, mentre il Vico, secondo almeno l'interpretazione crociana della sua Provvidenza è un precursore della identificazione della storia con la filosofia giacchè egli cerca i principi fondamentali delle rivoluzioni del mondo delle nazioni entro le modificazioni della stessa mente umana.

Ora non è qui il caso di riprendere una ormai secolare polemica intorno al significato vero della Provvidenza del Vico, ma si dovrà pure riconoscere che se tanta incertezza c'è intorno al vero pensiero di uno storico, e su un punto così capitale, quel pensiero doveva essere confuso e oscuro: comunque nel Muratori era tale chiarezza di pensiero — e se si vuole, senso dei suoi limiti — che nessun dubbio è possibile sul suo pensiero filosofico, quindi, sui concetti che guidano la sua storiografia. Per lui la storia è opera responsabile degli uomini e della Provvidenza, non dello Spirito. Ma non è sufficiente questo, per negargli mente e attitudine filosofica.

•

Lo stesso Croce ha scritto recentemente che il Settecento ebbe due grandi storici, capi di due indirizzi fondamentali: il Vico della storia filosofica, il Giannone di quella polemica. E' forse perchè sono troppo noti ed evidenti gli enormi errori di fatto — voluti o no — delle opere storiche del Giannone, afferma che la sua storiografia cercata nelle opere di critica politico-giuridica e riformatrice.

Gli altri scrittori appartengono al limbo della storiografia erudita e filologica, che non è propriamente storica, ma materiale preparatorio per la storia.

Il Croce porta, proprio per lasciare il Muratori nel limbo, questo esempio: « non si iniziò con lui il problema critico del medioevo, che il Vico pose come quello della barbarie ritornata ». L'esempio sia permesso dirlo con tutto il rispetto dovuto al Croce, non è felice. Ma è proprio vero che il medioevo fu barbarie ritornata?

Il Muratori fece benissimo a staccarsi dal preconcetto umanistico di un medioevo barbarico, ripreso sotto altra forma dal Vico; già sui primi dell'Ottocento l'Ozanam dimostrerà che la cultura antica si conservò e accrebbe durante tutto il Medioevo; oggi non vi è più nessuno che parli di primitivismo a proposito della nostra vita e della nostra cultura del secondo medioevo (come nemmeno, del resto, lo si fa più a proposito dei poemi omerici).

Muratori non è Vico, e si; ma, per lo meno allo stesso titolo di Giannone, egli appartiene in pieno all'età delle riforme, cui partecipò con vivo fervore, se pure non nella linea illuministica. E sosteneva anche memorabili polemiche anticurialiste sebbene sacerdote piissimo.

La storia, anche per il Muratori, era alla base di tutto un moto di rinnovamento civile, che propugnò anche in forma polemica nelle opere non propriamente storiche, nelle quali, per seguire il criterio del Croce, potremmo cercare la sua storiografia. Nelle opere più propriamente storiche egli rifuggì dalla polemica diretta — non già da giudizi di valore — attenendosi all'antico precetto che la storia *ne quid falsi dicere audeat, ne quid veri non audeat*.

Egli fu un riformatore civile che scrisse monumentali opere storiche, con le quali, a giudizio del Balbo « adempì tutti gli uffizi che fanno avanzare la storia di una nazione ».

Comunque, del resto, si concepisca la storia, quella interpretazione che il Croce chiama intellettualistica del fatto è un momento ineliminabile e insostituibile della storia; e in questa, dentro i limiti ideologici e metodici in cui egli l'ha circoscritta, si può dire che Muratori abbia raggiunto quella che si può chiamare la perfezione, innalzando un momento davvero *acre perennius*. Se non fu, nè volle essere, *ex professo* un filosofo e un sociologo, lo fu tuttavia e nelle opere storiche e in quelle non storiche e portando in tutte da quella che era la più intima ragione del suo essere: la preoccupazione morale. Storico apertissimo ai richiami della realtà del suo tempo sensibilissimo al travaglio della sua età — si scorra la sua corrispondenza con mezza Europa — la stessa molteplicità degli argomenti da lui affrontati, è sintomo indubitabile della vastità della sua mente e della universalità del suo interesse spirituale.

Quinto Tosatti

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 24 - ROMA, 12 GIUGNO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

"HAEC STUDIA,,

Da molti secoli — scrive il Sainte-Beuve — non si fa che parafrasare il celebre passo di Cicerone, in favore del poeta Archelao: « Haec studia adolescentiam alunt senectutem oblectant ». Le variazioni di questo tema non si contano. Tutto può trovar compenso nello studio; e le passioni, sian quelle vermiglie del primo fuoco o l'altre già spoglie della vecchiaia, hanno il più dolce e più sicuro asilo nelle Lettere.

L'estremamente curioso ed intelligente Sainte-Beuve, dopo aver frugato nella corrispondenza di Federico il Grande, trova una lettera dall'imperatore inviata al Principe Enrico, nella quale tra l'altro si dice che « le Lettere sono senza dubbio la più cara consolazione degli ingegni ragionevoli, poichè esse riuniscono in sè tutte le passioni e le soddisfano innocentemente: un *avaro*, invece di riempire di monete un sacco, riempie la sua memoria di tutti i fatti che riesce a farvi entrare; un *ambizioso*, fa delle conquiste sull'errore, e si dà plauso per saper dominare sugli altri con il ragionamento; un *voluttuoso*, trova nelle diverse opere di poesia il modo di dilettare i sensi e lasciarsi andare a dolce malinconia; un uomo *astioso e vendicativo*, si pasce delle ingiurie che i dotti si scambiano nelle loro opere polemiche: il *pigro*, legge romanzi e commedie che lo divertono senza stancarlo; il *politico*, percorre i libri di storia, dove trova uomini di altri tempi così pazzi e vacui, e così erranti nelle loro miserabili ipotesi, come gli uomini di oggi; sicchè, mio caro fratello, una volta conquistato il gusto della lettura, ognuno può trovarvi il fatto suo. Ma più saggi sono quelli che leggono per correggersi dei loro difetti, che i moralisti, i filosofi e gli storici fanno loro vedere come in uno specchio ».

Così, commenta con la solita ironia il Sainte-Beuve, le Lettere sono una specie di splendido e tranquillo « Hôtel des Invalides » per le passioni, le quali vi si mostrerebbero allo stato di svago innocente come nei Campi Elisi. Ma vi è altro da dire, a proposito del rapporto che l'imperatore annoda tra studio e passione, e diciamo anche, tra Lettere e vizio. Anzitutto osserviamo che dopo l'avaro l'ambizioso ,il voluttuoso, l'astioso, il vendicativo, il pigro, non attendevamo che entrasse a far parte della compagnia scempia, il politico. L'addendo ultimo è stato aggiunto per accostamento casuale, o come grossa cifra della somma di tutta l'umana labilità ? Federico, filosofo, per buon senso e per gusto, politico energico, pratico, sensato, condanna un'attività che è al centro della sua vita per inconscio disgusto o per il prevalere immotivato di una sincerità ch'è come un improvviso rossore di viso ? E' difficile il dirlo.

« Haec studia » sono le ingiurie che i dotti si scambiano, quasicchè il fine del loro lungo tirocinio non avesse altro scopo che quello di acquistare destrezza ed abilità nell'uso del girarrosto delle parole chiodate e roventi.

« Haec studia » sono le lascivette altalene che cullano una sensualità che vuole assopirsi nella malinconia, dopo aver perduto il fiato nel raggiungere l'altezza che dà vertigine.

E' davvero questo l'ufficio delle Lettere ?

Federico il Grande rimarrebbe davvero sorpreso se vedesse la gran copia di vituperi che i dotti oggi si lanciano; o se sfogliasse le innumerevoli pagine in cui l'amore cerca accanitamente nuove spoglie per farsi individuare come delirio o almeno come voluttà. Rimproveravano a Descartes, tra i suoi tratti bizzarri, quel suo gusto naturale per le donne strabiche; ma almeno eran ancora donne ossia creature umane in cui integra rimaneva la spirituale dignità del loro sesso. Ma al tempo nostro non lo strabismo dell'occhio piace, ma la cecità o meglio il volontario accecamento dell'uomo che chiude gli occhi dinanzi agli spettacoli delle cose sane e belle, per spalancarli ed affissarli su ciò che porta i variegati segni del turpe.

La fortuna smisurata di certi libri recentemente pubblicati, documenta più che non occorra come le Lettere siano diventate il nosocomio delle invalide passioni

L'opulenta fioritura di carta inchiostrata potrebbe infatti essere classificata sotto la voce: frenopatia. Nella storia universale della cultura, un posto sarà certamente riservato alla storia naturale della mania attuale. Potremmo dar non poche prove di ciò. Una però troverà tutti d'accordo. Si è unanimi nell'ammettere che la cartacea produzione odierna sia insipida. Ebbene questa insipidezza è proprio uno dei caratteri frenopatici. « Sì, la follia è insipida. Il poema che compone il folle si chiama la sua *mania*. Il poema di un uomo lucido si chiama la sua *arte*. Ora, per chi non lo sapesse, gli specialisti sperimentati ci dicono che soltanto a una mezza dozzina possono essere ridotti i tipi di maniaci. Il disordine mentale quindi è poco inventivo. Da ciò la monotonia, il meccanico ripetere sempre le stesse cose, l'insistere fino alla usura sugli stessi motivi. Non l'equilibrio, la bellezza, l'intelligenza, il genio, sempre materia delle « versioni più impreviste », illuminano e coloriscono le Lettere d'oggi. Si vede lo stinto, l'immotivato, l'insipido, ci si crucia, si vogliono annitidire i contorni per cancellare la monotonia, e che cosa si tenta ? Si prova l'intreccio crudo e spietato con quella mezza dozzina di aberrazioni, le quali promettono il regno incantato dell'inedito, del nuovo, e menano ad un oscuro pozzo che, quando non è secco, ha sì poca acqua che non basta neppure ai batraci.

Altro che dissetare l'uomo!

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

Del tutto dimenticata è quell'autobiografia di Noberto Rosa intitolata Il mio individuo. *Nè di lui si ricorda più un poemetto giocoso,* L'arco di Susa. *Qualcuno ha ancora nell'orecchio la parodia del* Cinque Maggio *suggeritagli dalla morte del campanaro della cattedrale di Susa.*

Il Rosa fece parte del parlamento, e questo forse spiega una certa scioltezza non vigilata di dire. Meno accordabile con la sua carica di Provveditore agli Studi, un certo incauto compiacimento nel lodare, come gli rimprovera un suo contemporaneo, « ogni sozza scrittura, ogni atto insano ». E poichè, il rimbrotto è fatto in versi e poichè « insano » rima con « tulipano » ecco il Provveditore agli Studi, Noberto Rosa diventare Noberto Tulipano:

« Tu non mi sembri più Noberto Rosa
Ma piuttosto Noberto Tulipano ».

Ma rosa o tulipano, il nostro Noberto, se la spassò nel punzecchiare il prossimo. Gli epigrammi gli spuntavano come i peli della barba, molteplici e folti. Ma come i peli della barba monotoni e fastidiosi. Qualcuna delle sue canzonature ha qualche granellino di sale.

Trascriviamo questa sull'utilità dei congressi:

Erra chi dice: non si coglie un frutto
Dall'annual scientifico congresso.
Cirillo che vi andò vuoto di tutto
A casa ritornò pien di sè stesso.

Allora, dato che il congresso era annuale, c'era un Cirillo per anno. Ma come siamo fortunati noi che abbiamo più congressi che giorni, e che perciò possediamo una vera macchina per fabbricar Cirilli.

★

Mai come quest'anno, scrive Claudio Vallée, si può dire che tutte le strade conducono a Roma. Gli itinerari italiani, quindi non sono pochi, e a tracciarli ci sono scrittori di buon respiro. Attenti, dice il Vallée, a non colorire piuttosto che descrivere. E' saggio consiglio. In Italia infatti, tutto è colore. Aggiungervi tinte intense è guastare toni e ritmi.

Uno stile spontaneo quindi deve sorvegliarsi affinchè il colorismo sia limpido e il disegno non riesca pesante.

Sarebbe quindi da raccomandarsi agli scrittori che scendono in Italia un po' di digiuno rètorico, intendiamo una astinenza da metafore, da panneggi aggettivanti, da plasticismo verbalistico, da sporgenze sintattiche, ecc. ecc.

I lapicidi fiorentini, quando si diedero ad incrostare con armi, altari, plutei ed amboni, badarono soprattutto ad affermare un loro gusto bicolore, sentendo con l'istinto dell'arte che più ampia gamma coloristica avrebbe soffocate le forme, o ne avrebbe falsato il rilievo.

Preghiamo quindi gli scrittori stranieri di lasciar le metafore alla frontiera.

★

Abbiamo bisogno di questo brutto participio « commozionato », per indicare un certo tipo di scrittore d'oggi. Nessuno osa più mostrarsi commosso, come nessuno porta più il colletto duro. Far vedere i segni di una partecipazione pietosa al dolore è cosa inurbana; sventagliare la propria gioia, è altrettanto intollerabile come stendersi per la strada; una lacrima non si distingue più da una goccia che cada dal naso, e un sorriso da uno sbadiglio. Ma, dato che, la gente semplice ama ancora decifrare una maschera commossa, per non deludere completamente codesta brava gente, l'artista ama mostrarsi commozionato: il che equivale a dire caduto nella commozione, per disgrazia, per il cedere, poniamo, di un parapetto, o per l'urto di una macchinaccia.

Allora « commozionato » significa caduto nella commozione, per accidente.

Analizzate le opere e i giorni, i nostri giorni, al lume di questa definizione, e non tarderete ad accorgervi, che la nostra è l'epoca dei commozionati. La letteratura commozionata, l'arte commozionata, la filosofia commozionata (l'esistenzialismo), la scienza commozionata, ed anche la politica commozionata. Un mondo schiacciato, dunque.

E degli uomini aggrediti ed aggressivi.

★

Un erudito, un topo di biblioteca, vissuto durante la rivoluzione francese, un bel giorno si mette a predicare la necessità di sopprimere nella storia la ricerca delle cause e l'interpretazione degli avvenimenti. Laconismo e chiarezza sono le due qualità prime d'uno storico, il quale deve ridurre i fasti dei popoli ad essere una serie d'iscrizioni. L'idea di questo esaltato di comporre una Storia Universale in stile lapidario, *piacque anzi entusiasmò. Quattro epoche: quella di Mosè, dei greci e dei romani; quella di Cristo, quella di Maometto e quella della scoperta della stampa.*

Sylvan Marechal, l'ideatore di questa Storia lapidaria si provò a dettare alcune di queste iscrizioni. A leggerle si rimpiange che quest'originale non abbia continuato nella sua opera e si sia limitato a dare soltanto qualche saggio.

Ci ha privato così di una ricca fonte di buon umore: l'unica eredità che questo matto ci poteva lasciare.

Varius

La critica e la lettera

Il capire quello che gli altri intendono non è obbligatorio e assai spesso non è utile. Di obbligo certo non si può parlare, specialmente quando si tenga conto del fatto che le difficoltà, le quali si frappongono a un giusto comprendere, hanno radici profonde nella diversità di costituzione e di educazione dei singoli e dei gruppi. Com'è noto, buona parte della casistica del teatro e del romanzo moderni si muove nell'ambito di un tale genere d'incomprensione e non è a dire che si tratti di finzioni, se è vero che le motivazioni più serie nelle cause di divorzio o di materia affine sono attinte in questo inesauribile dominio del malinteso.

Ma l'incomprensione è anche utile, perchè costituisce la forza maggiore in chi ha una tesi da sostenere: è chiaro che chi si rende pienamente conto del punto di vista dell'avversario in tutta la sua interiore razionalità (poichè esso pure ne ha una), finisce con il disarmarsi un poco ed essere assai meno assoluto e categorico di chi, non soltanto afferma la propria tesi, ma si finge a suo libito un'antitesi, in modo da fare risaltare meglio, nei confronti di questa, la bontà di quella. Un tale sistema è largamente usato in filosofia e soprattutto in politica, dove è estremamente redditizio attribuire agli avversari opinioni, intenzioni e programmi, che quelli nemmeno si sognano. Se, invece di seguire questo metodo sperimentato, si cercasse di comprendere bene il punto di vista altrui, si pregiudicherebbe il vigore dell'affermazione e si comprometterebbe il risultato ambito: forse questa è la ragione per cui i filosofi e i politici più votati al successo sono spesso i più ignoranti, poichè nell'ignorare e nel pretermettere le idee e le intenzioni altrui attingono la sicurezza delle loro opinioni, la fermezza del loro procedere.

Se in tali campi il non comprendere è a volte fatale, a volte persino utile, nel campo della critica il capire è invece una necessità inderogabile, perchè senza esso vengono meno alla critica medesima ragione e condizione di essere. Qui non si tratta di un'attività che cerchi un utile (gli utili che i critici, parlo solo dei letterari, possono mettere di solito a disposizione della famiglia sono notoriamente irrisori), bensì di una che tende al comprendere come al compimento di una modalità naturale dell'intelletto e trova il suo premio nel respiro di quel soffio d'eternità che si libera dall'opera d'arte. Poichè critica significa giudizio e per giudicare bisogna per lo meno conoscere, il capire viene a porsi come una condizione pregiudiziale della critica. E' una verità ben ovvia, per la quale purtroppo nella pratica non si ha sempre il debito rispetto.

•

Avviene, infatti, che la legittima ansia di esercitare la funzione del giudice, la quale è certamente fra le più attraenti e nobilitanti perchè impone rispetto, spinge affrettatamente al giudizio, prima che l'azione preparatoria, e veramente pregiudiziale, del comprendere sia piena e compiuta. Che il critico, una volta in possesso di tutti gli elementi, possa essere tradito dalla sua sensibilità o dalla ragione e giudichi male, è cosa che rientra perfettamente nella funzione, la quale necessariamente riflette i lati oscuri e i limiti propri della natura umana. Di ciò nessuno si risentirà, salvo beninteso il giudicato se è vivente: il giudizio errato, se non viene da un'autorità riconosciuta, può essere riveduto da altri e non è escluso il caso, piuttosto raro, che il critico coscienzioso faccia un supplemento di riflessione e si ravveda.

Invece non è bello, e non è conforme alla dignità dell'officio, che il critico si sottragga per disattenzione o per pigrizia agli sforzi necessari per capire quello che l'autore ha inteso dire. Quando si è naturalmente dotati di viva sensibilità, per cui ad una prima lettura l'anima vibra nelle sue corde più interne, e si possiede facile penna per tradurre tali vibrazioni in osservazioni penetranti e gradevoli, riesce spesso fastidioso e quasi umiliante il doversi soffermare a chiarire una frase rimasta oscura, un valore semantico ignoto o inconsueto. Avviene perciò che raramente alla genialità dell'intuire e alla facilità del giudicare si congiunga il modesto impegno intellettuale di aderire anzitutto alla lettera. Un tale critico, fiducioso in sommo grado nei suoi mezzi felici, quando un particolare si sottrae ad un'immediata intelligenza, sorvola: se la frase è oscura e questo o quel valore resiste all'interpretazione, la colpa non è sua, ma dell'autore. *Quandoque dormitat...* Mai e poi mai gli viene in mente che l'oscurità è dovuta al proprio limite o alla mancanza di impegno da parte sua.

Ora in componimenti di altra lingua e di altri tempi avviene spesso che il punto oscuro sia proprio quello in cui si annida l'essenza del significare e che quella porta, la quale stenta ad aprisi, nasconda una sorgente di luce, capace d'illuminare meglio il tutto. (A questo punto sarebbe doveroso esemplificare; e ciò faremmo di buon grado, se spazio e tempo ce lo consentissero. Purtroppo la dimostrazione dell'erroneità di interpretazioni tradizionali richiede lungo argomentare e per il momento sarà meglio indugiare sul lato teorico della questione).

•

Il momento primordiale ed essenziale di ogni espressione è l'intenzione dell'esprimere, l'impulso cioè a obiettare in rappresentazione un certo contenuto di coscienza. E' inerente a tale impulso l'esigenza di una forma il più possibile chiara ed aderente. Il complemento tecnico del rappresentare mediante parole è costituito dalla lingua di cui ci si serve, facendo convergere le sue possibilità funzionali al fine di rappresentare mediante segni fonici significanti ciò che nasce e si svolge nell'interiorità della coscienza. Alla base di ogni esprimere vi è l'intuizione intellettuale di un rapporto fra il contenuto della coscienza, qualunque esso sia, ed un sapere com'è obiettivamente distinto nella lingua.

All'intenzionalità dell'esprimere, che opera nel parlante e nello scrittore, risponde la volontà dell'intendere in chi ascolta o legge e, quando all'intendere si frappongono ostacoli, interviene lo sforzo raccolto dell'interpretare. Tale sforzo chiama in causa i due fattori distinguibili nell'atto linguistico, la lingua con tutti i suoi possibili valori semantici da un lato, lo stile dello scrittore, cioè i modi a lui propri dell'assunzione linguistica, dall'altro. Per questa via è possibile rappresentare a sè con la maggiore veridicità possibile il momento creativo che si è obiettivato nel documento e su tale rappresentazione ricrearne la soggettività come pensiero e come sentire. Sono queste le condizioni a cui è subordinato un giudizio critico, che meriti questo nome.

I compiti della critica moderna oltrepassano di gran lunga i compiti formali, ai quali prevalentemente si attenne quella antica. Mentre la filologia mira a restituire il documento alla sua più genuina storicità, la critica d'arte mira a cogliere nella sua essenza più pura il momento di creatività, cioè di libertà essenziale, che si è fissato nel componimento. Ma sia la critica strettamente filologica e testuale, sia quella cosiddetta estetica si raccordano nella zona intermedia dell'intendimento della lettera, che da un lato va oltre la storicità esterna del documento e dall'altro precede come condizione ogni valutazione critica. L'interpretazione della lettera evince dal testo tutti i significati che vi si sono tradotti ed è squisitamente linguistica, poichè ricostituisce il momento, per dir così, tecnico, in cui l'intenzione di esprimere opera la sintesi fra la soggettività della coscienza e i dati obiettivi della lingua.

Si tratta, insomma, di raggiungere quel significato letterale, precedente ogni altro possibile, su cui insiste Dante nel *Convivio*: « Lo litterale dee andare innanzi, siccome quello nella cui sentenza gli altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile e irrazionale intendere agli altri, e massimamente all'allegorico. E' impossibile, perocchè in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori, è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori » (II, I). Il parallelismo fra le distinzioni della poetica dantesca e i momenti diversi della critica, è completo, se si considera la parte di questa che va oltre la lettera, come ricerca di allegoria, allegoria di sè, mito.

Antonino Pagliaro

Il 27 maggio è stato inaugurato a Taormina nel Palazzo Corvaja il 1° Corso d'Interpretazione organizzato dall'Istituto Internazionale « Federico Chopin » con la partecipazione dei migliori interpreti ed esegeti della musica chopiniana. Il corso consisterà in lezioni al pianoforte sotto la guida di Marguerite Long (Parigi), Maria Panthès (Ginevra), Zbigniew Drzewiecki (Cracovia), Carlo Zecchi e Guido Agosti e di una serie di conferenze in cui saranno illustrate la vita e l'opera del grande Musicista nonchè presentati e commentati i fondamentali criteri dell'interpretazione della sua musica.

CENTENARIO DI CARRER

Con quanta pena si era costretti, un tempo, nelle prime classi ginnasiali a imparare a memoria la lunga ballata del Carrer: « **Batte il suol d'Estremadura / indomabile un destrier: / tristo è il regno e n'han paura / duci prenci e cavalier** ». Ne avevamo paura anche noi, poveri scolaretti, eppure, a forza di imprimersi nelle menti, quelle quartine con rime tronche e dure non ci andavano più via dalla testa. E tante volte, nei momenti di chissà quale ozio mentale risorgevano inconsciamente per il loro suono musicale: « Chi gli ponga freno e sella / pur ch'ei sia di nostra fè / sarà sposo d'Isabella / sarà genero del re ». E il re fedifrago non mantenne la parola e gli successe quel che gli successe (diciamo la verità: noi scolaretti ne eravamo abbastanza contenti). Ma il ricordo scolastico non deve far pensare, in occasione del centenario della morte del veneziano Luigi Carrer (1801-1850), che il suo nome sia solo associato alle antologiche e antiquate ballate romantiche estranee già a quel tempo alla nostra tradizione nazionale. (Si noti però che il De Lollis avvertì come le ballate del Carrer, e quelle del Prati, in confronto a quelle del Berchet, siano più levigate e tendano al meraviglioso e al fantastico, con efficace insistenza).

Il Carrer è molto più complesso di quello che si crede e nella letteratura della regione veneta egli ha un posto non proprio di second'ordine anche perchè, oltre che poeta, fu, e meglio riuscì, moralista e saggista breve. Una cura della forma che è propria dei veneti e dei giuliani, un gusto un po' arcaico ma ben controllato della procedura sintattica, stabiliscono per il Carrer una posizione propria che non può andare del tutto nel dimenticatoio, e l'occasione presente di rinfrescarne la memoria è propizia.

I suoi *Discorsetti morali ed estetici* (e più questi che quelli) contengono verità dette con amabile garbo e che risultano non dall'abusato borghesissimo senso comune, ma da qualche cosa di più intimo e più pensato. Egli reagisce alle mode e all'uso romantico o romanticheggiante del tempo suo; e quando passa dal costume morale a quello letterario sa dire cose non volgari. Per esempio, sul *gesto*. Senza sapere forse che Vico aveva detto esservi nel linguaggio anche l'accompagnamento dei cenni e delle mosse, il Carrer introduce addirittura nelle categorie grammaticali il *gesto*: « Chi volesse studiare attentamente la diversa maniera di gestire, appropriata alle diverse condizioni dell'animo, ne caverebbe forse materia di una grammatica la quale non avrebbe che invidiare per importanza e copiosità a quelle tante che scritte furono intorno al linguaggio. Sì, signori: c'è un gesto nome, un gesto verbo, un gesto avverbio, un gesto non più che congiunzione; e quel gesto nome e quel gesto verbo sono modificati per casi e per tempi in molto differenti maniere ». E scende a particolari: « I gesti che precedono le parole sono i più ingenui, quelli che le seguono i meno sinceri, perchè sono per lo più ripetizioni di quello che si è detto, caricano la passione esagerano il sentimento ». « Ciascun gesto potrebbe dirsi avere l'espressione di una lettera dell'alfabeto o, se vuolsi, di una sillaba; egli è dalla composizione di parecchi di tali gesti che viene a formarsi la parola ». « E quanti diversi significati assumono i gesti passando da sesso a sesso, da età a età, da condizione a condizione, da popolo a popolo ».

Altra volta afferma che la poesia moderna, quella intorno al '40-'48, è decrepita; e questa decrepitezza si manifesta nella frammentarietà delle opere: « Quanti sono i poeti i quali non sanno mettere insieme fuorchè frammenti! Ed io domando: l'operare in tal maniera è proprio della giovinezza o non piuttosto della vecchiezza? All'entrare in una città ove, per belle che fossero, non altro trovaste fuorchè reliquie di edifizi, direste essere quella città in sul fiorire o non piuttosto che il tempo vi abbia passeggiato per entro a suo agio? E' d'altra parte, le lungaggini descrittive nei narratori non sono affatto segno di impetuosità giovanile. Non v'è narratore che cominci dall'a e non vi conduca fino alla zeta per tutte le lettere dell'alfabeto, arrestandosi ad ogni poco, come per prendere lena, appunto come i vecchi che non possono tirare innanzi tutto d'un fiato ».

Sui Titani e il Titanismo in letteratura, già nella letteratura romantica fenomeno di astuta e burbanzosa *réclame*, dice cose che si risolvono in una ragionata polemica con il Victor Hugo della Lucrezia Borgia: « La prefazione della Lucrezia Borgia è prefazione in parrucca e lattughe e, dallo stile in fuori, vivace ed effettiva, sì, come tutti gli scritti di Hugo ma può dirsi che questa volta l'animoso poeta ha interrotto la sua carriera per scendere da cavallo a parlare non so che cosa all'orecchio dei suoi lettori. Vuol fare l'apologia dell'amore materno ma il mezzo trovato è desso il più opportuno e il più degno? So benissimo che in forza dei contrasti balza all'occhio più netta una verità ma qui le parti non hanno addentellato; la sozza libidine e la brutale ferocia della duchessa non si legano punto, nemmeno per la ragione dei contrari, col nobile sentimento che si vuole influire nel corrotto suo animo. C'è egli bisogno per far sensibile la bellezza dell'amore materno di gettarlo nella pozzanghera di tutti i vizi quasi che non avesse in sè stesso attrattive bastanti, anche messo da lato a molti altri affetti, essi pure nobili e dolci? Gli antichi gettavano a mare le mostruosità fisiche, perchè vorremo noi accarezzar le morali? Non è ufficio del poeta abbellire ciò che vi ha di deforme nella natura morale, ma invece di propriamente combatterlo ed estirparlo ».

Il valore poetico del Carrer, se ne ha, è quello della facilità e della improvvisazione: si fece conoscere infatti da giovane, nei salotti intellettuali veneziani della Giustina Renier Michiel e della celebre donna, nella quale riviveva il sensuale ricordo di Foscolo, Isabella Teotochi Albrizzi. Carrer vi appariva come un'infiammato adolescente, dagli occhi scintillanti, dai capelli neri cadenti sulle spalle, dal viso malinconico, e una sera affrontò e sostenne vittoriosamente una gara nientemeno che con lo Sgricci, il tragico e possente improvvisatore, stupore d'Italia. E Foscolo echeggia sempre, talvolta con sincerità di affetti, nei sonetti e nei Carmi del Carrer più sostenuto, ma la fama che ebbe la dovè alle ballate e alle novelle in versi. Qualcosa in lui preannunzia un po' Aleardi e un po' Prati. Nondimeno, il contributo di diffusione per il Romanticismo nostrano egli lo ha recato e ciò avrà sempre un certo valore storico, per lo meno.

Costretto per vivere a correggere bozze, a comporre lavori di compilazione faticosi e abborracciati, sfruttato da tipografi ed editori, obbligato a piaggiare i potenti per ottenere un posto d'insegnante e poi di direttore del Museo Correr, pure, questo poligrafo veneziano fu uomo, per cultura, superiore alle sue contingenze pratiche. Ebbe un certo valore la sua vita di Ugo Foscolo e ideò una grande collezioni di classici italiani, pei tipi del Gondoliere, molto notevole, che doveva essere in cento volumi seriamente divulgativi e con pregevoli prefazioni: ne uscirono solo ventisette, ancora utili.

Monti, Foscolo, Tommaseo, Manzoni, Pellico gli furono amici e lo stimarono. Disgraziatamente il suo nome è associato alle tristi polemiche pro e contro Daniele Manin che accompagnarono le gloriose ma tormentate vicende della resistenza di Venezia durante l'assedio dell'Austria. Carrer, che pure aveva inneggiato alla guerra d'indipendenza, sembra tenesse un contegno non del tutto chiaro, e caduta la repubblica si piegasse servilmente a riottenere gli impieghi perduti: « Pensa che atti e parole sarà costato al misero uomo il dover cancellare negli occhi del nemico quel suo *guerra! guerra!* » disse di lui il Tommaseo che non lo ebbe simpatico e che ne scrisse parole acerbissime in quel terribile diario « Venezia negli '48 e '49 » il cui primo volume fu tratto alla luce dal Prunas nel 1931 in edizione Le Monnier. Lo chiamò « letterato vile », « povero tisico e del petto e dell'anima », e nel secondo volume di questo diario (ora uscito a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1950), rincarò la dose accennando alla « sconoscente svogliatezza e doppiezza di Luigi Carrer che amava e gli studi e Venezia e i suoi utili stessi come accademico o come canonico infermiccio, fiaccamente ». Ma anche il Carrer non era stato da meno contro il grande dalmata, così difficile ad avvicinarsi nei rapporti sociali, se è di lui (cosa un po' dubbia) una satira in dialetto scritta contro il Tommaseo quando questi propugnava, ancora negli estremi momenti, di prolungare la resistenza contro l'odiato nemico. In quella satira c'erano cose come queste: « Gera ben megio / che a Zebenigo / el fosse sempre coi soi restà / che certa zente serve de intrigo / in tutti i loghi dove che i va ». E gli augurava una buona lezione « fra copa e colo / che'l staga in leto cinquanta dì ». Ma togliamo Carrer dalle mediocri miserie del doppio giuoco, dalle accuse e contro accuse che sempre susseguono alla sconfitta: risolleviamolo nel ricordo della sua operosità, condotta attraverso una travagliatissima vita, e delle sue intenzioni di cultura e di poesia.

Ettore Allodoli

Cattivo umanesimo

Tutte le epoche di raffinata civiltà letteraria palesano sovente, in episodi particolarmente indicativi, una deformazione della morale e del costume, che non possono restare senza rilievo nè possono ritenersi semplici documenti di invidiosa miseria. Non occorre qui ricordare la rissosa atmosfera cinquecentesca, che portò i letterati a polemiche sul tipo di quella Caro-Castelvetro ed alle pasquinate aretiniane; o l'intima impassibilità della società colta secentesca dinanzi alle coltellate fra il Marino ed Murtola; o l'acre sollecitudine di scrittori quali il Bettinelli ed il Chiari nel Settecento.

Sono fatti notissimi e scontati nell'angustia provinciale di determinati periodi. E neppure vogliamo pensare alle polemiche fra il Carducci ed il Guerzoni, fra il Carducci ed il Rapisardi; ovvero alle documentazioni di plagio del bollente Thovez contro Gabriele D'Annunzio. Vogliamo però soffermarci sulle conseguenze indubbiamente gravi che il perpetuarsi ai nostri giorni ancora di un malcompreso umanesimo, di deteriori atteggiamenti di molti uomini di studio, reca alla serenità della cultura e dell'educazione.

E' evidente che oggi, come in tutti i tempi, non si può pretendere dagli studiosi un'acquiescente fraternità. Ma in questi ultimi anni, ed in particolare nel secondo dopoguerra, si sono avute delle manifestazioni d'intolleranza e, diciam pure, di cattiveria, che lasciano sorpresi ed addolorati quanti richiedono ai letterati urbanità, discrezione, buon gusto. Abbiamo letto certi articoli polemici nei quali la letteratura era solo un volgare pretesto per l'ingiuria e la calunnia personale contro un avversario che dava ombra. E si cercava di colpire non lo studioso o lo scrittore o il poeta, ma l'uomo; si cercava di screditarlo col puntare cinicamente sulle sue debolezze, dimenticando le proprie travi; si cercava perfino di insidiarlo nel segreto della famiglia e degli amici.

E' di ieri, dopo tante e tante manifestazioni in cui ad esempio la recensione si trasformava in aggressione (come possono documentare un noto studioso di filologia classica ed un noto italianista, dei quali non facciamo i nomi per non resuscitare la rissa) la notizia pubblicata dai giornali, della condanna di tre educatori per diffamazione ai danni d'un loro collega, forse loro amico di altri tempi. A noi non interessa chi in questa brutta faccenda abbia avuto ragione, nè ci sogneremmo mai di entrare nel merito, una volta che una polemica letteraria è finita nelle aule di giustizia ed è stata sigillata dalla così poco artistica freddezza della legge. Ci addolora solo il fatto che quest'Europa senza concordia abbia voluto offrire anche questa moderna traduzione delle avventurose coltellate secentesche (d'un'epoca che se non altro aveva i suoi pittoreschi bravi alle cantonate) agli spettatori appassionati delle sue vicende spirituali.

L'episodio va assai al di là d'una condanna per diffamazione: sta a significare a nostro avviso che è giunto il momento di uscire dal chiuso del salotto o del corridoio universitario o del caffè, per guardarci un po' in faccia e chiederci sinceramente se la cultura consiste nel nuocere fisicamente e professionalmente a chi non la pensa come noi. Il discorso, lo sappiamo, potrebbe condurre lontano e potrebbe quanto meno distendersi sul principio della libertà d'opinione. Ci sembra peraltro necessario limitarlo al semplice interrogativo sugli indirizzi dell'odierno costume letterario, sull'esasperazione a cui inevitabilmente conduce l'orgoglio eccessivo dello studioso. Se attualmente si può notare nella critica, nella filosofia e nella filologia un distacco talora inspiegabile tra la cultura e la vita, ciò si deve forse proprio al timore continuo che opprime gli studiosi e li induce a trascurare un più fidente riscontro col mondo che li circonda. Nè ci si porti innanzi il motivo esistenzialistico, che si riduce quasi sempre ad un fittizio, dandistico o snobistico desiderio d'umana sofferenza. La realtà evidente è che gli studiosi sfuggono in genere all'allargamento, al ristoro pieno dei propri interessi, perchè si sentono minacciati ad ogni pie' sospinto da attacchi che non hanno nulla dell'eroico furore della prosa polemica carducciana e si nascondono nella malignità rovente, nell'anonimo o addirittura nel tentativo di distruzione.

Molti amici con cui abbiamo discorso di questa falsa atmosfera umanistica (non si dimentichi che molto simile fu quella dei tempi di Filelfo, di Poliziano o Bartolomeo Scala) ci hanno detto che in definitiva ognuno ha dalla sua la legge, quando ha ragione. Ma è proprio questo conforto, se così può chiamarsi, che fa avvertire più pesante il vuoto morale. Non c'è legge nè condanna che basti a farci riacquistare il dono della bontà e della comprensione.

E dobbiamo osservare che di tale dono sono privi più gli studiosi, che non gli scrittori ed i poeti. Quegli studiosi che debbono giudicare per la storia gli artisti di ieri e di oggi, che costituiscono un orientamento per le generazioni future. Aggiungiamo che rilievi siffatti non sono soltanto nostri, ma dei giovani. Questi guardano ai dotti con malcelata diffidenza, non già perchè non li ritengano all'altezza dei compiti loro affidati, ma perchè non vengono educati al religioso rispetto della personalità di amici ed avversari ed anzi spesso sono incitati alla « boutade » malevola ed alla spietata, diciam pure filologica, ricerca di particolarissimi e non sempre importanti difetti altrui.

Non vogliamo di certo tornare sui vecchi argomenti della « trahison des clercs » tanto cara al Benda. Di chierici traditori son piene tutte le epoche ed ogni affettato moraleggiare al riguardo sarebbe al più un'ennesima espressione del saggismo contemporaneo (cioè di una sorta di mania che affligge la letteratura del novecento). Ma che sia opportuno un invito alla misura ed alla delicatezza in ogni rivalità, umilmente, suvvia, nessuno potrà negarlo!

Giovanni Pischedda

Narrativa di Còccioli

Carlo Còccioli ha pubblicato il suo primo romanzo nel 1946 *Il migliore e l'ultimo* per Vallecchi. Si tratta di una vicenda della guerra partigiana in cui, meno il suicidio del protagonista, tutta la descrizione è legata alla esperienza autobiografica, alla diretta visione dell'oggetto. Una prosa gonfia che il processo neorealista americanizzante non snellisce nè sfronda, con le sue necessarie ripetizioni, i suoi ennesimi *dice*, la sua voluta sciatteria. Ma l'intenzione voleva superare l'oggetto, nella ricerca di un suo significato più profondo, di sottosuolo; una ricerca che sembra impegnare la fantasia ma che risulta faticato, anche se spontaneo, lavoro dell'immaginazione, in cui la noia dell'analisi dipende proprio dalla superficialità del riscontro confusamente percettivo. Una iniziale fatica che, pure con i suoi grossi difetti, faceva sperare in un più controllato futuro. Ma sin da questa prova era evidente il timbro d'un temperamento che serpeggiava latente e a volte erompeva sincero, come una confessione del resto, nel configurarsi di un movimento psicologico che non poteva lasciare dubbi.

Nel secondo scritto *La difficile speranza* — Vallecchi 1947 — Còccioli, affronta apertamente il problema non tanto della psicologia quanto della portata morale d'una sessualità invertita (e della sua rinuncia per difficoltà di speranza?) conducendone le conseguenze sino ad un limite estremo da cui la risolve col sacrifizio dell'anormalità per la norma. E sembra — nella vicenda — esaurire l'assunto cristiano di un temperamento che nell'abnegazione diviene personalità. Però, qui, veramente, non s'impostava un problema oggettivo, ma si descriveva una subbiettiva psicologia, e non la individuata psicologia di un vizio, ma quella di una controntura che tale è naturalmente. Questa condizione umana, anche se moralmente e religiosamente superata come ideazione moralistica, resta, per certi suoi aspetti, basale al temperamento dello scrittore oltre che del protagonista, talchè il ripiegamento non dipende tanto dal necessario configurarsi delle immagini quanto da una intenzione estranea al temperamento. Voglio dire che la natività della prosa come tessuto psicologico — inflessioni, gesto, immagini, moto — resta fedele a quella natura che ne è il sostrato. Così, la risoluzione cristiana non permea il temperamento che si palesa nudo e crudo nelle sue rivelazioni espressive, nella sua immanente vibrazione autobiografica. Infatti, qui, la determinazione psicologica non è divenuta personalità, non si è liberata del suo residuo di natura; e quindi nel traslato immaginifico, la trasfigurazione fantastica è tanto fittizia da lasciare scoperto il temperamento, senza riuscire a sintetizzarlo come libertà, universale. Non che l'efficacia dell'immaginazione non faccia di questo libro il lavoro migliore di Còccioli, per la sua concretezza visiva, unità descrittiva, speditezza di moto configurativo, ma come letteratura è più vicino alla documentazione di una psicologia, e di una certa psicologia, che non dell'espressione d'uno stato d'animo superato in analogia poetica.

Ne *La Piccola Valle di Dio* — Vallecchi 1948 — la prosa di Còccioli, che già ne *La difficile speranza* era riuscita a rendere, nel suo neorealismo, situazioni di scarna sincerità, scorci secchi e tagli precisi, diventa più letteraria, composta, pulita. Ma anche in questa lunga serie di avventure, leggende, fatti, tipi, la nota ossessiva è predominante come colore, tonalità, anche se non si manifesta in immagini nette, anche se intenzionalmente volge a superarsi, a strumentarsi in una visione generale del mondo come amore cristiano. Infatti l'assunto teologico è evidente anche se svolto a legittimare il temperamento e l'equivoco psicologico tra natura e sopranatura.

Ed eccoci a *Il cielo e la terra* e a *Il giuoco* usciti in questi giorni, il primo per Vallecchi, il secondo per Garzanti.

Il protagonista de *Il cielo e la terra* è un sacerdote, don Ardito Piccardi, un giovane che nell'intenzione dell'autore dovrebbe essere un santo. Infatti don Ardito immola la sua vita per salvare alcuni giovani partigiani rastrellati dai tedeschi. Ma anche in questa lunga narrazione il temperamento ha giocato Còccioli, il quale, ci scrive di un santo stranamente legato ad una psicologia che non riesce a diventare quella della santità. Ci sono parecchi riscontri al tipo principale di questa narrazione di cui il punto di riferimento più significativo è quello di Alberto Orlognati, un invertito suicida. Alberto è un ossesso (come quasi tutti i personaggi di Còccioli) il quale non accetta il suo esistere per trasvalutarlo umilmente in dolore e cristianamente in virtù, ma, anzi, nell'impossibilità di realizzare il suo temperamento, la sua difficile speranza, spezza violentemente l'esistenza nel fittizio non essere del suicidio.

Don Ardito ha la stessa costituzione e la stessa figurazione psicologica. Egli è ossesso del suo temperamento. Cerca di evaderlo e l'ossessione gli si oggettiva in Satana, quindi gli si manifesta come attivismo utopico nel fargli volere per la sua parrocchia un paradiso a somiglianza del proprio ideale cristiano, poi gli arride come potenziamento della sua individualità nella conoscenza e infine fallisce in un mistico scetticismo che lo porta a farsi uccidere. Don Ardito non ha risolto nessun problema. Nè poteva risolverlo, oltre tutto, per una strana impreparazione teologica o per quella sua esaltazione ossessiva che d'ogni verità coglie il punto di vista paradossale che rischia l'eresia. Quanti errori ha seminato tra i suoi fedeli! Ma don Ardito è conseguente, poichè egli, infine, vuol legittimare se stesso con il cristianesimo, adeguarlo alla sua ossessione, esasperarlo alla sua monomania. E muore sì, sacrificando volontariamente la vita, ma questa sua fine è assai simile a quella di Alberto, nel cui tipo s'ignora l'abnegamento, la grazia e, di necessità, l'amore cristiano. C'è infatti evidente, anche se non aperto, il tentativo di scambiare l'ossessione per amore e d'inquadrarla nella spiritualità cristiana senza superare l'equivoco della sua fisicità che non ammette nè l'abnegamento, nè la grazia. In don Ardito, il filo conduttore ne è il ricordo ossessivo di Alberto che proviene da una simpatia, più che cristiana, umana, carnale: « Ci fermammo. Si può dire che udivo il suo respiro. Eravamo così vicini. A un tratto alzai gli occhi e li misi nei suoi, ve li tenni un attimo. Allora, quanta pietà ebbi per lui!... che amore che desiderio di far qualcosa per lui, qualcosa di umano... Di dirgli: figlio, vivi come vuole la tua natura... Anche te ti ha fatto Iddio... Non potrei dirle, padre, per qual motivo... contravvenga alla norma circa i suicidi... Forse per ciò che in quel giorno ho colto nei suoi occhi. Per quel riflesso che ho scorto... del mio amore per lui. Per quest'altra parte di me, per il mio essere umano. Per la terra ch'è dentro di me... ».

Naturalmente, questo temperamento che più che anelare al suo trapasso a personalità ne violenta il carattere come individualità, questa costituzione che contiene incontrollati gli elementi antitetici del suo non essere, arriva con facilità ad un'altra parvenza della santità, la flagellazione. Tutto sta a vedere se morte sia martirio o suicidio e flagellazione sacrifizio o piacere. L'equivoco risulta anche dalla consolazione sensibile che don Ardito cerca nello stato di grazia, in cui il rapimento non è l'indiarsi, la sublime partecipazione dell'io a Dio, ma l'esaltazione quasi fisica di Dio — una forza sconosciuta — nell'io, strettamente consanguinea al piacere del darsi. Il che è più vicino alla voluttà dell'annullamento che non all'umiltà del sentirsi potenziato nella partecipazione divina: « Indicibile dolcezza di questi attimi. Don Ardito sente che tutto alla fine è disceso dentro di lui; e lui nello stesso tempo è dentro a ogni cosa, in una comprensione ch'è amore, amore di sangue vivo... ».

Così come Alberto, anche don Ardito patisce l'angoscia della solitudine, e il suo attivismo trova la ragione d'essere in una ricerca di prossimità umane. Ma l'amore cristiano non consiste nè nel piacere di darsi, nè in quello di non sentirsi soli; esso può esaurirsi anche nel deserto, poichè il rapporto io-Dio prescinde dal mezzo della comunicazione. Comunque, il mezzo, questo o quell'uomo, non coincide con il suo fine: la presenza vivente di Dio nella sua creatura, e resta appunto mezzo caritativo e non fine. Nessuna qualità umana allora può determinare la scelta del mezzo, nemmeno la pietà, e non certo la simpatia, perchè un lebbroso o un idiota sono altrettanti mezzi per l'unico fine. La solitudine odierna non è quella dell'inibito don Piccardi, nè dell'invertito Alberto; oggi l'uomo è solo perchè volutamente ha cacciato Dio dalla sua intimità. E la sua angoscia è malattia mortale, perchè, non potendo vivere senza Dio sa che morrà eternamente se non ritroverà la sua eternità in Dio. Ma Dio continua a inabitare l'uomo: e l'indifferenza è impossibile, e il dramma è sempre aperto. Cristo patì solitudine sulla croce perchè la sua umanità s'era gravata di tutto quel non essere che nega la pienezza dell'essere, il peccato. La solitudine non è allora assenza di Dio, ma ripudio di Dio, il non sentirsi partecipe della comunione dei santi, il taglio, come parte, dal tutto. Nè la solitudine è: « ...il male di colui che non ha molti vicini, bensì di chi, avendoli, non può farne a meno » se il rapporto tra uomo e uomo non prescinde dall'inabitazione divina, nè, quindi: « che ogni atto di vita è fondamentalmente peccato, perchè è distruzione di uno stato precedente, quindi introduzione di disordine... », nè che per noi oggi: « Peccato d'origine significa privazione della grazia, quindi della pace... E' la grazia che abbiamo perduta, che ci è stata tolta », poichè Cristo allora sarebbe morto invano. Ma le sviste teologiche sono troppe, e del resto qui non si fa teologia. Si consi-

(Continua a pag. 8)

Umberto Marvardi

MINIATURE
del rinascimento

Quando si parla di cose vaticane, il tempo si misura a secoli e un tale metro del trascorrere degli anni, a centinaia alla volta, dà le vertigini come il calcolo infinitesimale o quello delle distanze degli astri.

Così per l'« Esposizione di miniature del Rinascimento » nel salone Sistino, organizzata per celebrare il quinto centenario della Biblioteca Vaticana: il solo avvenimento giova a « mettere a punto » le nostre impressioni. E' questa, infatti, una mostra nella quale tutto è pacificato dal tempo; dai codici miniati, colori e forme vi vengono incontro con l'inimitabile fascino della Bellezza sanzionata dai secoli. Ma per il carattere particolare che presenta un codice miniato, in cui la pittura, pur aspirando a vivere d'una propria autonomia, si sposa e si lega, esteticamente e illustrativamente, al testo (a sua volta vergato con tanto nitore), l'armonia che si stabilisce è il frutto d'una ideale simbiosi tra l'arte e la cultura contemporanea.

La mostra così sapientemente organizzata dalla Biblioteca Vaticana e lì, aperta agli occhi trasognati di chi forse soltanto attraverso casuali consultazioni di biblioteca o rare esposizioni frammentarie ha potuto prendere coscienza della pura bellezza della nostra miniatura del Rinascimento.

La scelta poteva cadere su codici più antichi e sarebbe stato ugualmente un commemorare quell'istituzione stupendamente civile che è la fondazione della Biblioteca Vaticana, centro e punto di arrivo dell'Umanesimo: ma si è preferito commemorarla con quelle opere che ci parlano del Rinascimento, e cioè del tempo nel quale più chiaramente fu intesa la dignità della Bellezza e della Cultura.

Rinasce, da questo mirabile insieme di Codici quello spirito di chiarezza e di consapevole saggezza che animava le iniziative umanistiche del Vaticano sullo scorcio del Quattrocento e che permise lo splendore del papato nel secolo seguente. Una tale atmosfera di tensione intellettuale è resa figurativamente assai bene dal celebre affresco di Melozzo da Forlì che, dopo aver decorato la Biblioteca Vaticana fu posto, con i frammenti dell'abside di Santi Apostoli, nella Pinacoteca, esempio bellissimo d'un rigore pittorico nutrito di spaziale compiacimento: la pilastrata che s'allunga dietro Sisto IV, seduto, e i personaggi della sua corte, e l'ideale mondo sereno della biblioteca Sistina, col suo fascino ambientale, purificato dalla luce diffusa e immobile. Il Platina, inginocchiato, indica la scritta commemorativa nella quale sono tessute le lodi del grande Pontefice, ma una frase, soprattutto, importava sottolineare, ai piedi del Papa: « Quae squalore latebat, cernitur in celebri bibliotheca loco »; appunto il paragone tra l'abbandono precedente e l'ordine mirabile creato da Sisto IV nella sua biblioteca è messo in evidenza nella celebrazione pittorica e in quella dell'epigrafe. Un poco tutti ne sembrano compresi: dal Platina, certamente fiero degli onori avuti dal Pontefice dopo le non liete vicende sue e dei membri della prima « Accademia » romana, guardati a vista in Castel Sant'Angelo. Qui, al tempo della pittura di Melozzo da Forlì e del conferimento della carica di Prefetto della Biblioteca Vaticana al Platina stesso, il mondo degli umanisti appare rasserenato e quel tanto di astratta immobilità che il pittore ha assegnato ai personaggi, più che esteriore monumentalità, suggerisce l'impressione d'una atmosfera di chiarezza intellettuale quale fu certo provocata dall'avvento di Sisto IV.

La Biblioteca voluta dal Pontefice fu, infatti, la splendida conclusione d'un suo illuminato programma artistico e culturale che rese giustamente celebri gli anni del suo potere. Pensate: a lui dobbiamo la costruzione della Cappella Sistina e la sua decorazione per opera dei maggiori artisti delle scuole toscana ed umbra, a lui quel Ponte Sisto che attende sempre, oppresso dalla sovrastruttura metallica, di tornare a splendere sul Tevere nella preziosa armonia delle arcate e nel nitido profilo che lo fanno unico al mondo per eleganza e monumentalità, a lui quell'ospedale di S. Spirito, tra l'altro, il più armonioso e spazioso edificio che in ogni tempo si sia ideato per ospitarvi gl'infermi e i pellegrini degno, infatti, d'esser commemorato dal Botticelli (certo per volere dello stesso Pontefice, al centro dell'affresco con la « Purificazione del Lebroso » nella cappella Sistina.

Visitando la mostra delle miniature alla Vaticana, ci si rende conto pienamente del perchè Dante, parlando dell'arte del miniare dicesse che per essa: « ridon le carte ». Egli non si riferiva soltanto alla festevole impressione della miniatura trecentesca, ma intendeva qualificare tutta l'arte della miniatura che adopera i freschi e vivaci colori della tempera e li ravviva con lumeggiature d'oro.

E per quanto, come si vede anche in qualche codice vaticano, nel Rinascimento, talvolta, il senso del lusso e l'influenza dell'arte classica nelle decorazioni giungessero ad appesantire la pura bellezza della pagina, ancora queste opere quattrocentesche si giovano dei mezzi più delicati dell'arte miniaturistica per ingemmare il foglio, anche quando gareggiano con la pittura nella prospettiva, nella composizione, nel paesaggio di sfondo.

Nel generale clima di eleganza che emana dalla raccolta dei preziosi libri, ecco, si distinguono le singole scuole pittoriche e le personalità degli artisti: le scuole dell'Alta Italia: ferrarese e lombarda, dell'Italia centrale: fiorentina e umbra con qualche saggio ancora da studiare compiutamente d'una scuola di miniatori romani incoraggiata, appunto, dal fervore umanistico di Sisto IV, la scuola dell'Italia meridionale, soprattutto quella che fa capo a Napoli.

A voler ricordare qualche artista dei più noti, il primo che ricorre alle labbra è quello di Sandro Botticelli, eccezionalmente pittore su pergamena, nella « Divina Commedia » celebre, illustrata per Lorenzo il Magnifico, smembrata in varie collezioni e della quale sono esposti i fogli del IX e X Canto dell'Inferno. Ecco la mirabile « Crocifissione » del Perugino, miniatura a piena pagina d'un messale romano ed ecco, per Federico da Montefeltro, i ritratti miniati di Francesco di Giorgio Martini, pittore, architetto, teorico dell'arte militare, e le sontuose miniature di Attavante degli Attavanti.

Di quest'ultimo è il celebre « Breviario » incompiuto, per Mattia Corvino d'Ungheria per il quale eseguì una trentina di quel centinaio di codici che appartenne alla Biblioteca del celebre monarca umanista.

E' questo uno degli esempi più lussuosi di quella stagione ideale della civiltà che dall'Italia s'irradiava nel mondo, sprigionandosi anche dalle pagine d'un codice miniato che, nello stesso tempo, recavano ovunque la testimonianza del nuovo gusto estetico e della rinnovata cultura.

Valerio Mariani

Melozzo da Forlì - Il Platina davanti a Sisto IV - Pinacoteca Vaticana (ft. Alinari)

PITTURE MUSULMANE

Nel bagaglio di frasi fatte e luoghi comuni degli immortali Bouvard e Pécuchet, sezione arte, v'è l'enunciato che l'arte dell'Oriente islamico « rifugge dalla raffigurazione di esseri animati », in omaggio al rigido monoteismo dei Semiti. E in realtà un nucleo di verità è pure al fondo di questo come di tanti altri luoghi comuni, e si può esprimere con l'assenza totale, in quell'arte orientale della grande scultura a tutto tondo, in cui culmina nell'arte greca la glorificazione della figura umana. Ma ciò riconosciuto, una anche superficiale familiarità col patrimonio artistico islamico mostra come gli esseri animati e l'uomo stesso siano stati più e più volte oggetto di rappresentazione, dalle pitture dei palazzi omàyyadi di Siria, ove ancor vive la tradizione dell'ellenismo, all'arte abbàside di Mesopotamia e fatimide di Egitto, o a quella iranica di Persia, che nei loro bronzi e legni ed avori, nelle pitture vascolari, nelle monete, nelle miniature, ci presentano gli animali e il re del creato in una ricca gamma di atteggiamenti e di stili, in varietà di indirizzi e risultati artistici, fatti parte integrante del loro repertorio, in barba a ogni canonico rigorismo. Anche là dove questo rigorismo religioso sembra regnar più severo, per esempio nell'Occidente musulmano d'Africa e Spagna, il genio artistico e il gusto sociale riuscì talvolta a superarlo, e il visitatore dell'Alhambra, massimo capolavoro dell'arte moresca « ortodossa », vede violato il bando agli esseri animati non solo nei celebri leoni bronzei del Patio omonimo, ma nei resti delle pitture parietali della « Casa del Partal ».

Quando mesi addietro ebbi la fortuna di contemplare queste pallide reliquie di affreschi arabo-spagnoli, tra lo splendore dei giardini di Granata, non pensavo che presto l'opera di un nostro studioso e di nostri tempi ci abrebbe reso accessibile un altro assai più vicino, ricco e conservato ciclo di pitture musulmane, che abbiamo in casa nostra in Italia, benchè ignorato dai più, anche dai tanti come me che col naso per aria si son più volte illusi di ammirarlo. La colpa non è tutta dei poveri Bouvard e Pécuchet, che han pur visitato coscenziosamente, ripetutamente, la fulgida Cappella Palatina di Palermo; ma dello stesso abbagliante fulgore di quello scrigno d'arte, ove la troppa ricchezza dell'insieme toglie quasi la vista attenta del particolare, e soprattutto della fisica impossibilità di esaminare dal basso nei particolari il soffitto dipinto. Questo soffitto ligneo, a travicelli nelle navate laterali, ad alveoli o stalattiti nella nave centrale, è in effetti ricoperto da una serie ricchissima di pitture, decorative e a figure, in cui i restauri posteriori non hanno sostanzialmente alterato le caratteristiche di pittura musulmana originale del XII secolo. Eran gli anni fecondi e felici del grande Ruggiero, il figlio del Conquistatore normanno, che aveva cinto la corona di Sicilia, ed edificava laggiù non solo il primo « stato opera d'arte », come lo chiamò il Burckhardt, ma una cultura e opere stesse mirabilmente [illegible], fondenti le diverse tradizioni araba e greca e latina in una sintesi smagliante che ancor oggi ci incanta. Or è nella corte regia, mentre il musulmano Edrisi raccoglieva sotto il mecenatismo di Ruggiero i materiali per la sua gran Geografia a lui dedicata, maestranze bizantine e musulmane lavoravano gomito a gomito della Cappella Palatina, ornando quel santuario di mosaici d'oro e santi cristiani sulle pareti e nell'abside, di bianche stalattiti lignee e di pitture e iscrizioni arabe il soffitto. Non è facile, come ho detto, isolare i singoli elementi costitutivi entro il magico complesso. Ma per una felice coincidenza, mentre è ancor [illegible] la pubblicazione di una grande opera d'insieme sui mosaici normanni di Sicilia, il libro del Demus, la Libreria dello Stato ha in questi giorni pubblicato in magnifica edizione un esauriente studio italiano, e dal completo corredo illustrativo, del contributo musulmano a questo gioiello di re Ruggiero (U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina di Palermo*).

Nonostante [illegible] il piemontese Ugo Monneret de Villard è una [illegible] figura di studioso che ha [illegible] il dovuto riconoscimento in Italia, con il premio nazionale della Accademia dei Lincei [illegible] questa ultima sua opera [illegible] di studio [illegible] e lunghe [illegible] dell'arte orientale cristiana ed islamica. All'estero [illegible] in Italia [illegible] è la grandiosa pubblicazione di [illegible] realizzata con mezzi finanziari [illegible] ma eseguita con mezzi tecnici [illegible] permette [illegible] la prima volta di studiare a fondo questo tanto inaccessibile complesso pittorico della Palatina, attraverso una completa documentazione fotografica e un ampio studio critico, storico e stilistico quale solo la dottrina e sensibilità artistica del Monneret poteva darci. Passano così sotto i nostri occhi [illegible] avevan [illegible] *in situ*, i motivi cari all'arte musulmana mesopotamica e fatimida, dei pavoni e falconi, leoni e cammelli, bevitori, suonatori e musicanti, il « ciclo della vita signorile » come lo chiama il suo esegeta, di inconfondibile carattere e stile orientale. Come dall'oriente (Mesopotamia e sin Persia) è giunta tanta parte della tradizione artistica medievale all'Egitto e al Maghrib musulmano, di cui almeno in parte si debbono supporre originarie le maestranze lavoranti per Ruggiero a Palermo (il diretto dominio musulmano in Sicilia era cessato da più di mezzo secolo). Ma accanto al ripetersi meccanizzato di questi usati e abusati motivi, spesso qui trasposti in pittura da disegni di stoffe, snaturandone la originaria funzione decorativa, il Monneret addita altre scene (giacchè si tratta qui di singole scene indipendenti, profuse a capriccio degli artisti) ove si profilano conati di realismo, di una originale osservazione della realtà circostante, o di una geniale stilizzazione fiabesca. Così, tra i tanti personaggi seduti o accosciati per terra all'orientale, egli richiama l'attenzione su un scena di banchetto in cui il banchettante è raffigurato seduto a mensa al modo d'occidente, come cioè apparivano all'artista i baroni normanni della corte palermitana: così in non molte altre scene ove la visione e impostazione tradiscono qualcosa di nuovo, di aberrante dai moduli ormai logori della tradizione abbàside-fatimida, nel resto un po' stancamente seguita. La prima radice di questo stil novo pittorico, che nel Duecento darà la meravigliosa arte illusrativa della miniatura mesopotamica, il Monneret la cerca nella Mesopotamia stessa nord-occidentale, in quelle zone di contatto fra la

(*Continua a pag.* 8)

Francesco Gabrieli

"Missa solemnis,, di Beethoven

E' fuor di dubbio che il diritto di cittadinanza della critica nella vita artistica esiste in quanto essa ha il compito di analizzare la figura d'arte nei suoi molteplici aspetti per snodarne le verità ed i valori che vi sono condensati, anche e soprattutto, quando questi non si rivelano sotto il profilo del sublime, dell'assoluto o dell'universale. Cercare infatti di comprendere l'opera d'arte esclusivamente secondo questi schemi preconcetti ed abusati, significa di solito darne la più comoda e banale giustificazione: significa non saper più distinguere la rappresentazione artistica da una vaga generalità e svuotarla del suo carattere specifico più profondamente umano: la individualità.

Bisogna però chiarire che questa individualità va intesa come una specificazione puramente qualitativa, perchè altrimenti avrebbe un carattere di estrema povertà. Essa infatti è il solo indice espressivo della ricchezza dell'opera d'arte; è l'espressione massima del suo valore, perchè contiene tutto ciò che vale nella vita spirituale dell'uomo e che non è mai passibile di una sistemazione definitiva. Ricorrere quindi, per comprendere questa vita, ad un metodo di abbreviazione o a segni generali di idee, significa porre l'intelligenza su un piano di meccanicità e di cristallizzazione.

Di questa mentalità la Storia dell'Arte ci offre un'ampia documentazione in numerosi scenari privi di vita e senza luce, perchè, analizzando la produzione di un autore in particolare o quella di un intero periodo si tralascia troppo spesso di considerare l'espressione artistica, oltre che parte viva di un organismo, anche come tessuto connettivo di esse.

Questo spiega perchè parlando di Dante non si va al là della « Commedia », quando addirittura non si tenta una vivisezione dell'opera stessa per stabilire una impossibile gerarchia estetica tra le varie parti.

Così anche, quando si parla di musica beethoveniana, ci si riferisce di solito alla produzione di repertorio comune, come le sinfonie, i quartetti, le sonate ed i concerti per pianoforte e orchestra. Il rimanente delle creazioni del grande compositore tedesco, oltre ad essere meno note al medio pubblico musicale viene anche trascurato dalla critica per la generica convinzione che la personalità musicale di Beethoven sia chiaramente e sufficientemente espressa nelle opere che abbiamo elencato.

Non è qui il caso di ripetere quanto sia vana e misera questa pretesa di circoscrivere una personalità nei limiti di un'espressione particolare. Ognuno di noi ha un'esperienza soggettiva sulla inesauribile potenzialità del nostro essere e sulla impossibilità di tradurla efficacemente.

Le nostre considerazioni si limitano quindi, per ora, a segnalare l'opportunità di tutte quelle iniziative che possono favorire il superamento della mentalità da noi denunciata, e costituiscono altresì il commento preliminare alla recente esecuzione della « Missa solemnis » di Beethoven che da parecchi anni l'Accademia Nazionale di S. Cecilia include nei suoi programmi.

•

Dedicata all'arciduca Rodolfo la « Missa solemnis » (Op. 123) fu eseguita per la prima volta a Vienna il 7 maggio 1824 insieme alla « Nona sinfonia », sotto la direzione del violinista Schuppanzig, il principale esecutore dei quartetti di Beethoven.

Concepita secondo il rito cattolico essa consta di 5 parti: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Rispetto al testo il linguaggio musicale di Beethoven si discosta notevolmente dai canoni espressivi della tradizione cattolica. L'artista inoltre ha integrato la parte corale con l'accompagnamento dell'orchestra, dell'organo e di un violino solista. Accompagnamento che il genio orchestrale dell'autore ha mirabilmente plasmato con l'elemento vocale, per cui il coro e le voci soliste non rimangono mai sopraffatte anche quando l'esultanza sonora avrebbe potuto prendere la mano al compositore.

Circola in tutta l'opera un profondo senso di religiosità. Non religiosità generica, intesa come stato d'animo sempre inerente all'artista anche quando si appresta alla creazione di un'opera a carattere profano, ma religiosità autentica: religiosità che pone tra l'anima e Dio un preciso rapporto di vita spirituale.

•

Uno slancio integrale al divino, quindi, che si risolve in un bisogno di espressione piena: espressione dell'ineffabile tradotto in termini di bellezza. E lo stile, attraverso lo splendore della forma, cerca costantemente di adeguarsi con appassionata eloquenza a questo colloquio dell'anima con Dio.

Naturalmente soltanto la piena maturità artistica ha consentito al compositore una concezione musicale impregnata di un fervore religioso così personale. Essa ci ricorda un lavoro posteriore e sotto molti aspetti affine: la « Messa da requiem » di Verdi. Ma se comune alle due creazioni è l'elemento della originalità, profondamente diverse sono le aspirazioni o meglio le conclusioni cui i due artisti giungono. Nella sensibilità musicale verdiana troviamo infatti un costante anelito umano, mentre in quella beethoveniana, nell'incessante aspirazione all'ultraterreno, predomina un inesausto misticismo che sviluppandosi in maniera sempre più impetuosa, genera un progresso di intimità con Dio nello svolgersi della Messa.

Sarebbe naturalmente troppo lungo analizzare nel dettaglio tutta la composizione per cogliere di questo progresso i momenti fondamentali nei quali l'artista dispiega liberamente la propria anima in una continua partecipazione al divino.

Molto spesso il testo, come traccia di una tradizione espressiva cristiana, entra a fecondare o si incontra con l'atteggiamento spirituale del musicista, come nel « Sanctus » che a nostro avviso rappresenta il punto più vitale dell'opera. Già sin dalle prime battute dell'adagio infatti, siamo introdotti in un clima di pura ed originalissima poesia religiosa. Vi è una tale serenità musicale in questa glorificazione della divinità che ci fa intravedere un'oasi di pace spirituale quasi sempre nascosta al tormentato spirito umano.

L'« Agnus Dei » invece, come la seconda parte del « Gloria », risente di una travagliata concezione musicale che non ci pare la più aderente al significato del testo. Sembra quasi che l'autore, duramente provato dai dolori della vita, sia rimasto profondamente turbato al cospetto dell'umile invocazione cristiana di perdono.

Dante Ullu

JAMES E IL TEATRO

I maggiori successi che Henry James ha conseguito sulle scene gli sono stati procacciati da mestieranti del teatro che, con la loro competenza e il loro senso pratico, hanno adattato i suoi romanzi e sono venuti a un compromesso tra il dramma implicito nelle narrative di James e le più terrene esigenze della « cassetta ». Infatti Johns Balderston e J. C. Squire ridussero a suo tempo per le scene « The Sense of the Past » trasformandolo in « Berkeley Square » e più recentemente, Ruth e Augustus Goetz hanno trasformato con ottimi risultati « Washington Square » in « The Heiress », mentre contemporaneamente si affermava con successo a Broadway « The Innocents », il dramma che William Archibald ha tratto dal romanzo « The Turn of the Schew ».

Leon Edel ha ora curato l'edizione de: « The Complete Play of Henry James » e tale raccolta del teatro jamesiano è giunta tempestivamente ad esprimere un punto di vista critico e a mostrare perchè i drammi che James scrisse come tali non ottennero mai il successo di popolarità che arride alle riduzioni. I drammi di James per lo più vennero respinti dagli impresari teatrali della sua epoca. I pochi che se ne rappresentarono ebbero un'accoglienza, nel migliore dei casi, ambigua. « Guy Domville », il dramma che più di tutti stava a cuore a James, fu un pietosissimo fiasco, fuorchè presso alcuni critici oculati. Il rinnovato interesse del mondo teatrale per James e la pubblicazione del « Teatro completo » ci offrono ora una plausibile occasione per un riesame di James e della sua opera drammatica.

Sin dagli inizi James amò il teatro e la sua tecnica, che egli definì « della forma reale ». Moltissimi dei suoi primi drammi dan fede di una seria intenzione di fare ciò che Sardou faceva in Francia, di esser cioè arguto, melodrammatico e, in fin dei conti, sentimentale.

Nel 1882 James ridusse per il teatro « Daisy Miller », il suo popolare romanzo di tre anni prima. Soffrì probabilmente di qualche rimorso di coscienza adattando e corrompendo la sua opera per portarla sulla scena. Lo atteggiamento predominante nel romanzo, condiviso dal narratore e dall'autore, è l'insistenza su una correttezza persino affettata; il dramma diluisce tale carattere, mescolando a una forte dose di intrigo deteriore. Il dramma non correva alcun rischio d'esser condannato, come lo fu il romanzo, quale attacco alla femminilità americana, poichè in esso l'innocenza conquistava una vittoria indiscutibile sulla depravazione.

Alcuni anni dopo, dietro suggerimento dell'impresario-attore Edward Compton, Henry James ridusse per il teatro il famoso romanzo « The American », ancora una volta nella maniera di Sardou. James anche qui, come in « Daisy Miller », volle fare tanto al dramma che avrebbe portato sulla scena una situazione caratteristicamente jamesiana: « Guy Domville », che ci presenta il dilemma dell'ultimo discendente di una nobile famiglia britannica, un giovane combattuto tra la devozione alle tradizioni familiari e la vocazione al sacerdozio nella Chiesa Cattolica. Guy temporaneamente cede alle lusinghe della vita mondana; poi arriva a comprendere le deficienze morali dei suoi membri e alla fine ritorna alla sua prima intenzione.

Il modo con cui Londra accolse « Guy Domville » è forse l'episodio più noto della carriera teatrale di James.

•

La sera della prima, il 5 gennaio 1895, James non si recò al teatro nella prima parte della serata; egli era andato a vedere e a criticare « An Ideal Husband » di Oscar Wilde. Il primo atto del suo proprio dramma venne bene accolto, ma quando nel secondo atto Guy dalla sua vita amena e semplice si trasferisce nell'artificioso ambiente dei Domville, quegli stessi che avevano ammirato la prima parte, si risentirono del mutamento e della intrusione di nuovi personaggi meno attraenti. Un'attrice portava un cappello enorme e ridicolo che si attirò commenti salaci dal pubblico. La scena di una sbornia fiaccamente costruita dette il segnale a nuove proteste e sghignazzate. Ce n'era abbastanza. Un costume ridicolo e un episodio mal costruito rovinarono la serata. Forse furono soltanto pretesti; forse molti spettatori erano profondamente insoddisfatti di tutto l'insieme e dell'argomento stesso del dramma. Qualunque ne fosse il motivo, i segni palesi di disapprovazione arrivarono in massima parte durante il secondo atto. Alla fine del dramma, Guy declamò la battuta: « Io sono l'ultimo, o mio signore, dei Domville » e uno spettatore rimbeccò: « E' una vera fortuna! ».

James comparve in teatro e, chiamato in scena, venne trascinato alla ribalta dall'impresario-attore George Alexander. Fu salutato da prolungati vocii, proteste, fischi. Il drammaturgo tornò a casa e confidò al proprio diario la decisione di abbandonare la scena: « Io riprendo la mia penna, la penna dei miei vecchi indimenticabili sforzi e delle mie sacre lotte. A me stesso, per oggi, non ho bisogno di dire altro ».

La massima parte delle fatiche letterarie di James negli anni successivi fu dedicata alla sua opera narrativa, che era adesso più « drammatica » che mai. Aveva appreso il « principio divino della sceneggiatura — una chiave che funzionando all'ingrosso nello stesso modo, penetra nei complessi congegni della serratura del dramma e della narrativa ». James si deliziava di risolvere nella sua narrativa i problemi scenici che non gli si concedeva più di risolvere sulla scena. Le famose prefazioni del 1907 son piene di commenti nei quali gli ultimi romanzi vengono considerati alla stregua di drammi.

Caratteristica è in questo senso una osservazione sulle vicende di « What Maisie New »: « Si umiliano di fronte a tutto il mondo — insistono puramente su questo, ogniqualvolta ne vedano la possibilità: piccoli drammi prestabiliti, piccole esibizioni fondate sulla logica della scena, l'unità della scena, la consistenza scenica in generale, e poco sanno oltre a questo ». « The Other House » (1896) in origine ideata per il teatro, « Covering End » (1898), in origine scritto come atto unico, col titolo di « Summersoft » e più tardi ampliato nei tre atti di « The High Bid », e « The Awkward Age » (1899) sono romanzi compiutamente oggettivati, « drammi descritti ». « The Spoils of Poynton » (1897), « What Maisie New » (1897), « The Ambassadors » (1903) e la massima parte degli altri romanzi dell'ultimo periodo sono drammi perfetti, rappresentati da un complesso ideale davanti ad un pubblico ideale; cioè per il perspicace e sensibile « centro della coscienza » che osserva l'azione. Il dramma di James non era più arginato dalle tradizioni di Sardou, dalle personali deficienze di attori e attrici, dal cattivo gusto e dalle maniere ancor peggiori del pubblico che aveva fischiato « Guy Domville ». Egli riusciva a scrivere un teatro migliore dopo aver abbandonato la scena.

•

Col 1907, tuttavia, il teatro sembrava preparato ad un ritorno di Henry James. L'influenza di Ibsen e di Shaw si era fatta sentire. James ridusse per il teatro il romanzo « Covering End », trasformandolo in « The High Bid ». Il nuovo lavoro narra, come il romanzo, gli sforzi di una colta signora, Mrs. Gracedew, per aiutare il capitano Yule a conservare la proprietà avita che era stata ipotecata a un rapace affarista, Mr. Prodmore, e in esso James richiama particolarmente l'attenzione sulla proprietà stessa, sulla sua bellezza e sul tesoro di tradizioni che essa rappresenta. Il conflitto tra la raffinata e attraente Mrs. Gracedew e il filisteo Prodmore, intravisto attraverso la destantesi sensibilità del capitano Yule, fornisce un soggetto tipicamente jamesiano. Nella produzione teatrale « The High Bid » fu indubbiamente il più riuscito dei drammi di James.

Successivamente James ridusse per il teatro « The Other House » appena modificando il romanzo. Sebbene tale dramma non sia stato mai portato sulla scena, è probabilmente tra i più rappresentabili di James; esso costituisce un ritorno al melodramma, ma ad un melodramma meno accentuato che non in « The American » o in « Daisy Miller ». In « The Other House » le minacce del male son reali e i loro effetti, in luogo d'essere temporanei e superficiali, sono profondamente psicologici. L'elemento principale è rappresentato dall'azione scenica imperniata su un delitto e la scoperta di esso, ma è anche presente l'interesse psicologico per gli effetti che il delitto produce nella colpevole. Costei non ha rimorsi di coscienza ma soccombe tuttavia ad un'inevitabile giustizia poetica per la quale il suo delitto produce tangibile la malvagità da misurarla in termini monetari; la fragilità pura e semplice non serviva allo scopo: presumibilmente si sarebbe arrestata alle luci della ribalta. Pertanto, i superbi genitori dell'eroina nel dramma respingono l'Americano quale eventuale genero unicamente perchè hanno in vista un più ricco partito. I motivi sono più banali e meno avvincenti che nel romanzo: il dramma ci racconta, per esempio, che l'eroina obbedisce alla madre e rompe il proprio fidanzamento per sinistre e melodrammatiche ragioni sepolte nel cruento passato della famiglia. Il dramma, a differenza del romanzo, ha termine col lieto fine convenzionale. In luogo di chiudersi in un monastero, Claire sposa l'Americano; un quarto atto riveduto compie l'ulteriore miracolo di resuscitare il fratello minore di Claire. L'effetto complessivo di tali modificazioni era di demolire quel tipico interesse che il romanzo aveva avuto agli occhi stessi dell'autore.

Successivamente James giurò che « The Tragic Muse » sarebbe stato il suo ultimo romanzo lungo e s'avventurò in nuovi drammi. « Renants », il primo della serie, trova James intento a narrare, alla Dumas figlio, di una donna del « demimonde » che s'affanna ad assicurare un posto nel mondo al proprio figlio illegittimo. Al pari dei drammi precedenti anche questo è sopratutto melodramma, ma con qualche barlume di quel senso morale che investe l'opera narrativa dello scrittore. Alla fine, il melodramma sommerge il dramma con la battuta: « Non lo colpire: è tuo fratello! ». Ed è proprio una simile scena che Wilde parodiò più tardi ne « The Importance of Being Earnest ». In contrasto con i due drammi precedenti, qui le forze del male son rese plausibili e persino attraenti.

Il dramma seguente di James, « Disangaged », gli venne suggerito da un racconto: « The Solution ». La commedia è arguta, farsesca, frivola, stravagantemente vertiginosa, laddove il racconto è relativamente serio. L'eroina del racconto salva un rispettabile giovane da uno spiacevole fidanzamento comprando la fidanzata col denaro e poi sposando il giovane lei stessa. La rinuncia comprata alla ragazza era soluzione troppo veristica per il teatro; il tono farsesco della commedia esige un secondo giovane che si sacrifica sposando la fidanzata respinta di un altro. La commedia è gaia e divertente.

Seguirono due altre commedie: « The Album » e « The Reprobate ». « The Album » fonde il melodramma alla farsa, portando sulla scena una controversia cagionata da una eredità. Come in « Disengged », l'assurdità trionfa alla fine; l'erede rinuncia alla propria fortuna al fine di non essere più oltre la vittima di femmine predatrici. Ma le avide donne di « The Reprobate », al pari dell'eroina di « Disengaged », son più fortunate e riescono ad impadronirsi della preda agognata. « The Reprobate » è la meglio riuscita delle farse, perchè la più consistente.

Nel 1895 James lavorava finalmente il matrimonio tra la sua rivale e l'uomo che essa ama. Anche nel silenzio della coscienza il delitto ha distrutto la pace della colpevole.

L'ultimo dramma di James: « The Outcry », fu serttio nel 1909 trasformato in un riuscito romanzo, rappresentato soltanto dopo la morte dell'autore. Esso offre una situazione ovviamente parallela a quella del « The High Bid » e de « The Spoils of Poynton ». Il soggetto vi viene trattato con andamento comico, ma senza esagerazioni. Questa volta, tuttavia, il conflitto tra la tradizione e l'innovazione appare alquanto consunto. « The Outcry » si sarebbe giovato degli intelligenti paradossi de « The High Bid » e de « The Saloon ».

Il soggetto e il linguaggio costituirono, ed è spiegabile, i due massimi problemi di James drammaturgo. In principio egli era alquanto titubante all'idea di portare sulla scena argomenti gravi. Le sue riduzioni drammatiche distrussero ogni elemento di profondità in « Daisy Miller » e in « The American ». In ambedue i drammi, il lieto fine mutò totalmente tutti i significati impliciti nei due romanzi. Le successive commedie vollero sin troppo essere frivole e assurde. « Guy Domville » fu il primo dramma serio di James, e l'accoglienza che ebbe dimostrò che i timori dell'autore erano fondatissimi: il pubblico non era in grado d'intenderlo. Ma una volta che l'ebbe finita con la sua passata

(Continua a pag. 8)

Henry Popkin

CRITICA E POESIA

nel mondo ispano-americano

La riedizione recente, da parte del « Consejo Superior de Investigaciones Cientificas » di Madrid, nell'Opera Omnia di Menéndez y Pelayo, della sua *Historia de la poesia hispano-americana*, ha certamente contribuito a riporre di attualità, almeno in Europa, lo svariatissimo mondo poetico dei paesi americani di lingua spagnola, mondo che, pure attraverso l'inevitabile relativo suo ritardo di coscienza d'arte e di capacità di critica, va imponendosi sempre di più anche alla nostra curiosità di europei. Dalla prima edizione (1913) di quell'opera di Menéndez y Pelayo si andarono naturalmente modificando le reazioni alla lettura della poesia ispano-americana: Alfred Coester, Isaac J. Barrera, Luis Alberto Sánchez, in Spagna, in Perù e in Argentina, e altri anche in altri paesi di lingua spagnola, ci hanno abituato negli ultimi anni ad apprezzamenti molto contrastanti fra loro. Ma si può constatare, ed è ciò che più importa che con l'affinarsi della coscienza estetica su quella letteratura si fa sempre più palese la tendenza a ricercare una formula di conciliazione fra il desiderio di sottolineare i motivi per cui la poesia ispano-americana vuole essere considerata, almeno da un certo momento in avanti, poesia di ispirazione e di realizzazione « autonome », indipendenti dalla tradizione europea, e la persistente esigenza di non togliere a questa tradizione il merito di aver contributo decisamente a dare, alla poesia ispano-americana, appunto la sensazione della propria « autonomia ».

Su questo cammino ideale va posto il volume di Pedro Henriquez Ureña *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica* (México-Buenos Aires, « Fondo de Cultura Económica », 1949). E' la traduzione spagnola dall'edizione inglese (1945) di un ciclo di conferenze tenute dal noto critico e filologo all'Università di Harvard (l'ampia e utile appendice bibliografica appare aggiornata dal traduttore, Joaquin Diez-Canedo, dopo la recente scomparsa dell'autore). La tendenza sopra accennata, che è implicita nel pensiero dell'Henríquez Ureña, e lo è anche in un altro suo libro fondamentale, *Historia de la Cultura en la América hispánica*, serve da guida all'autore nel dipanare la complessa matassa dei problemi che egli si porge: come, perchè, da dove sorgano le correnti letterarie che costituiscono e caratterizzano lo sfuggente e spesso eterogeneo mondo considerato; da quali movimenti quella letteratura si possa considerare « americana » (all'inizio dell'Ottocento, prima che cominciasse a vivere come entità autonomo-politica l'America spagnola); quale contributo dia all'americanismo in poesia il romanticismo, per europeo che quest'ultimo sia stato; quale processo di liberazione da fattori extrartistici, soprattutto politici, abbia seguito quella letteratura a fine Ottocento; quale contrasto la caratterizzi oggi, fra la corrente di « arte pura » e quella iniziata di nuovo da preoccupazioni politico-sociali. E la conclusione dell'autore riguardo a quest'ultimo problema che egli si è posto, — egli ritiene che la pretesa poesia « politico-sociale » prevalga sulla poesia senza attributi, — ci può dare la chiave per seguire certi svolgimenti attuali di quella letteratura.

•

Intanto anche in Europa si contribuisce alla conoscenza di quel mondo poetico. Il « Seminario de Problemas Hispano-Americanos » di Madrid, che ha in preparazione 21 antologie di « poesia nueva » degli altrettanti paesi di lingua spanola in America, ne ha ora pubblicato la prima: *Nueva Poesia Nicaragüense* (1949). L'antecedenza data al Nicaragua vuol essere un omaggio ideale al paese che con Rubén Darío introdusse l'America nella poesia moderna, e che si trova nella posizione « mediterranea » di quel continente: l'« ombelico d'America », chiama il Nicaragua uno dei suoi poeti riprodotti nell'Antologia, Pablo Antonio Cuadra. Il Cuadra fece parte del gruppo di giovani che nel 1928 iniziarono, con la rivista « Vanguardia », una rivoluzione poetica di ribellione a Rubén Darío, che essi accusarono allora di asservimento alla Francia, ma che poi finirono per considerare il « padre e maestro magico » del genio nazionale. « Poesia Nueva » è nel Nicaragua appunto quella di « Vanguardia », che a sua volta era stata l'evoluzione della poesia dei « continuatori » delle novità di Rubén Darío: un processo poetico ispirato, nella terminologia critica ispano-americana, nella perpetua ricerca della « espressione dell'uomo nel tempo ». Per contro, parallela e in antitesi con la poesia dei « continuatori », c'era stata, nei primi decenni del secolo, quella di altri poeti che, di Rubén Darío, sfrondandone la produzione poetica, apprezzarono e imitarono solo ciò che a loro parve « modernista », persistendo a ritenere moderno (e lo ritengono tuttora i superstiti fra essi) il « modernismo » nell'accezione tradizionale del termine.

L'Antologia ignora i poeti di questa tendenza, e fra i « continuatori » dà il posto d'onore ad Alfonso Cortés, un poeta dotato di suggestiva forza creatrice e che suscita uno straordinario interesse umano: divenuto pazzo giovanissimo continuò per parecchio tempo a poetare nella pazzia (vive tuttora, ormai inattivo, in un manicomio di Managua): la sua lirica, raccolta in tre volumi dal 1931 al 1935, è ormai ritenuta la più originale dell'America spagnola dopo quella di Rubén Darío. Testimonianza della vitalità della poesia di « Vanguardia » è resa dal fatto che ad essa si sono ultimamente accostati i lirici più giovani, operanti attorno alla rivista « Anhelos » (1940-1941), e accolti da Pablo Antonio Cuadra nei suoi « Cuadernos del Taller San Lucas » (1942-1944), accanto ai suoi vecchi compagni di « Vanguardia »: fra questi giovani è Ernesto Cardenal, l'autore del saggio introduttivo dell'Antologia, che conclude con alcune composizioni anche di tre giovanissimi (almeno uno di essi, Ernesto Mejía Sánchez, è ancora studente), non ancora publicato in volume.

Dall'abbondante materiale offertoci da questa prima raccolta di poesia ispano-americana si può per ora dedurre che essa si muove tuttora nell'atmosfera di Rubén Darío, con l'aspirazione a navigare per nuovi mari e a compiere nuovi viaggi geografici e spirituali, sempre però in una posizione di dilemma tra l'« anima » europea e il « corpo » americano.

Giuseppe Carlo Rossi

Emilio Greco (disegno)

● Per il prossimo mese di luglio è annunciata la pubblicazione di una nuova antologia degli scritti di Ernest Hemingway, dal titolo *Ernest Hemingway, l'uomo e l'opera*. La scelta comprenderà venti saggi vari, note critiche, una bibliografia e una introduzione di John K. McCaffery.

● Anna Seghers è una delle migliori scrittrici tedesche contemporanee. E' nata nel 1900 a Magonza, ha emigrato in Svizzera, poi in Francia e poi nel Messico. Di Lei ricordiamo *La Rivolta dei pescatori di Santa Barbara* (1929), Premio Kleist —, *I compagni di strada* (1932), *La settima croce* (1938), dal quale fu tratto un film e che fu pubblicato da Mondadori.

Ora per i tipi della Casa Editrice Einaudi, esce nella « Supercoralli » un nuovo romanzo: *I sette della miniera*. La trama si svolge in una borgata mineraria tedesca, pochi anni prima del nazismo.

Lo stesso Editore ha in preparazione, sempre della Seghers un altro romanzo dal titolo *I morti non invecchiano*.

● Tre novità sono uscite nelle rispettive collezioni della Casa Editrice Jandi Sapi: *Il tuono batte il tamburo* di John Hewlett (coll. « Uomini e mondi »), *Vigne selvatiche* di John Hewlett (coll. « Le Naiadi ») e *Acque insidiose* di Kathleen Norris (coll. « I romanzi dell'orchidea ».

● E' in corso di stampa, a cura della Princetown University Press, un'opera che raccoglierà l'intero carteggio del terzo Presidente degli Stati Uniti, Thomas Jefferson, autore della *Dichiarazione di Indipendenza*.

QUATTRO "LETTURE,,

Il secondo ciclo di letture dell'I.D.I. (29 aprile-20 maggio: *Teatro delle Arti*) ha avuto miglior esito del primo. Il giudizio, condiviso dalla maggioranza dei frequentatori abituali, sembra tuttavia contraddetto dai seguenti fatti: gli esauriti del primo ciclo non si sono ripetuti al secondo; il maggior numero dei consensi scritti è stato dato dagli spettatori alla prima lettura del primo ciclo: « Non aspettarmi », di S. Terra, di cui parlammo a suo tempo.

Ma, questa volta, le letture sono state tenute in scomode ore pomeridiane; e la commedia del Terra comparativamente meritava il riconoscimento toccatole. Ciò non ostante, anche in noi è viva l'impressione dei più, che si sia andati migliorando. Che cosa c'è di vero e che cosa c'è di falso, in questa impressione? Perchè alcune osservazioni marginali ci lasciano perplessi.

Intanto, si può dire che l'organizzazione di questo ciclo è stata assai migliore di quella del primo. Le letture, questa volta, sono state affidate a un miglior complesso di attori, e sono state, in ogni senso, preparate meglio. C'era una larva di messinscena, qualche accenno di movimento, una palese preparazione, un pizzico di regia: un passo avanti verso le promesse realizzazioni dell'avvenire, che prevedibilmente si scosteranno quanto più possibile dalla vera e propria lettura, per avvicinarsi alla rappresentazione tradizionale. Ciò crediamo sia merito e fatica particolare di Cesare Meano, glie ne diamo volentieri atto, esortandolo — sarà una voce di più, per modesta che sia — a rimanere nell'ambito della lettura soltanto contro sua voglia e per necessità economiche, ma dandoci ben chiara l'impressione che non dimentica mai il teatro. Perchè — e qui sta il fondamento di tutti i nostri dubbi — la lettura finisce con il giustificarsi nell'abitudine, e il fatto teatrale si distorce fatalmente per ascoltatori che, tutto sommato, hanno più desiderio che non esperienza di teatro. D'altronde, anche la letteratura ha un suo fascino, e si è visto chiaramente che i medesimi frequentatori che al primo ciclo riluttavano e protestavano in nome dell'azione teatrale, al secondo erano placati e propensi a intendere la ragione, diciamo, intellettuale e poetica.

★

Vorremmo troncar sul nascere il risolino che già vediamo aleggiare sulle labbra di certuni, pei quali sarebbe da raggiungersi appunto il risultato che noi deprechiamo. Ma sappiamo anche che in tal senso è inutile discutere, perchè le opposte ragioni sono così radicate e inconciliabili che, forse, non è nemmeno utile contrapporle polemicamente. Secondo noi, se la frequenza delle letture tenute in ogni parte d'Italia, è già prova di crisi teatrale, la lettura stessa può divenire incentivo della crisi, ove ripieghino, conciliati e appagati, i difensori del teatro reale. Noi temiamo che, piano piano, si possa perdere il senso primitivo della responsabilità e dell'ufficio del teatro, e si finisca con il confondere un'attività con un'altra, illudendosi di provvedere al teatro, mentre ce se ne stacca con letture che avviano ad altro genere d'interessi, nobili, nobilissimi anch'essi, ma parateatrali o addirittura antiteatrali. Insomma, non vorremmo che la difficoltà di giungere alla scena, e la facilità di farsi *leggere*, deviassero il gusto creativo dei nuovi autori (i giovani, non si dimentichi, sono ansiosi di arrivare, comunque arrivino), instaurando un'èra, diciamo, senechiana, il cui pericolo non può lasciare indifferenti coloro che hanno a cuore le sorti del teatro.

Se si comincia a pensare che si può esser letti invece che rappresentati, consciamente o inconsciamente si scriverà per la lettura; e tutti sanno che un vero testo teatrale, veloce, incalzante, movimentato, si presta assai meno del testo placato, fermo, composto di lunghe battute e di tirate che favoriscano, appunto, la « buona lettura », quando si disponga di lettori abili. Lo straordinario successo della signora Capodaglio, vera trionfatrice di questo ciclo, dovrebbe far riflettere i responsabili. Questa mirabile attrice, da fermo, sol che avesse occasione di affrontare un discorso lungo, abbastanza forte e caratterizzato, trascinava all'applauso. Per la prima volta, in queste letture, si sentiva un'emozione artistica: gli applausi, dunque, erano legittimi da una parte, meritati dall'altra; ma quant'erano *teatrali?*

Ci si dispensi da lunghe dimostrazioni, tanto più che, chi vuole intendere, capirà sùbito, e gli altri non capirebbero mai. Diciamo, cioè, che noi stessi, pur godendo e consentendo come tutti, ci domandavamo se quelle battute, recitate dalla stessa attrice, avrebbero ottenuto il medesimo successo nel corso di una recita vera. Più volte dovemmo risponderci di no: ci bastava un attimo di riflessione, ci bastava scoprire un sovraccarico di letteratura nelle battute suddette, bastava un eccesso numerico di parole, per intendere che, in teatro, una battuta che risultava bellissima alla lettura, avrebbe suscitato irritazione, forse beccate, talvolta sbadigli. Si noti che, anche se avessimo sbagliato noi a proposito delle pagine a cui ci riferiamo, il fatto non è men vero e possibile, anzi fatale, tipico e differenziante la lettura dalla recitazione.

Abbiamo già detto che gli organizzatori debbono aver sentito qualcosa di non molto dissimile, se hanno ostentatamente avversato i caratteri di lettura impliciti alla manifestazione; ma non si può temere che una nuova moda prenda loro la mano? Che il genere da noi respinto piaccia ad altri? che si diffonda e prevalga, almeno momentaneamente? Fin quando non sia risolta la crisi teatrale?

Se ciò avvenisse, la crisi si aggraverebbe e la soluzione sarebbe allontanata: un risultato assai discordante dagli scopi dell'I.D.I.

★

Le migliori opere di questo ciclo sono apparse: « Claudio imperatore per caso », di Sennuccio Benelli, e « La fattoria Donnegger », di Werther Bellodi. Nel particolare ambito della lettura, la prima è di gran lunga più ricca e promettente; la seconda, forse la sola che reggerebbe sulle scene.

L'opera del Benelli, fresco di studi e « per li rami » incline a ricercare l'uomo nella storia, è il racconto della successione di Claudio a Caligola, e del governo di Claudio, ove la pensosità tacitiana e l'aneddotica di Svetonio, sono interpretate con intenzioni moderne, in una visione politica pessimista ma ricca di dignità. Vi son personaggi a tutto tondo, che fanno presagire un avvenire più propriamente teatrale dell'autore: Claudio (bene, nella parte, il Pavese), Messalina, Agrippina, Asiatico son figure da far tremare drammaturghi consumati; il Benelli le ha nettamente individuate e vestite di autentici panni romani e non di cenci istrionici; nè si dimentica che il taglio di quei panni sa di autentico perchè squisitamente moderno.

« La fattoria Donnegger » è, invece, il drammone teatrabile, non scevro di notazioni poetiche e psicologiche, ma soprattutto ricco di effetti, taluni dei quali son da dirsi, francamente, di bassissima lega.

Siamo in una tragica fattoria retta da una « burbera benefica », ove i figli padroni sono aizzati l'un contro l'altro dalla gratuita cattiveria di una nuora e da fatali incomprensioni. Il figlio minore è affetto da male inguaribile, che rende necessaria l'assistenza di un'infermiera. Essa, adorabile e generosa creatura, innamoratasi di un castaldo, cede tuttavia alle preghiere della padrona, e si dà al padroncino infelice, perchè abbia almeno un'idea di quel tipo di felicità. Costui le muore tra le braccia proprio al primo incontro con l'amore, e la madre, che vegliava dietro l'uscio questa trasfusione di morte nella vita (o viceversa?), si attaccherà alla ragazza e la proteggerà contro tutti, nella convinzione fanatica che riavrà da lei il figlio, anzi il nipote.

La discussione seguita alla lettura, ha dato ragione a tutti i dubbi da noi espressi circa l'opportunità dell'intervento pubblico. Si è assistito a una specie di pubblica e indiscriminata apologia del fatto sessuale, celebrata da donne (e giovinette), che hanno subissato sotto la ragion dell'arte, ma con parole ad essa estranee, un'incauta madre di famiglia levatasi a esprimere un suo forse legittimo dubbio.

Particolarmente apprezzate le presentazioni di Vito Pandolfi (« Edipo », di R. Zerboni) e Achille Fiocco (« Lauro », di M. Roli), come intese a dirigere e illuminare, piuttosto che a subire le opinioni critiche del pubblico.

Vladimiro Cajoli

« Il cielo è rosso » di Gora: la corsa fra le macerie, una delle scene più vive e più toccanti

Gina Lollobrigida e Richard Ney in « Miss Italia », regia di Duilio Coletti

LA RADIO

LA BUGIARDA MERAVIGLIOSA

Gian Francesco Luzi, scrittore molto noto a chi s'interessa di radiodrammi, e Armando Renzi, uno dei più cari pilastri del mondo musicale romano, hanno collaborato a questa « Bugiarda meravigliosa » che gli ascoltatori, se chiamati a un referendum, classificherebbero certamente tra le opere meglio riuscite del Festival. Eppure, a un primo esame, questo lavoro sembrerebbe privo di qualità drammatiche.

Anna, creatura apparentemente viziata, trascorrendo il suo tempo tra il pianoforte e l'invenzione di meravigliose bugie, tiene in ansia tutta una famiglia, che non sa risolversi tra la punizione correttiva e la cura psichiatrica della fanciulla. Il solo che ne sia totalmente preso e che, pur vincendo qualche riluttanza, senta di dover credere a lei proteggendola, ammonendo gli altri, angosciosamente aspettando l'avverarsi delle incredibili profezie, è uno strano personaggio dallo stesso autore definito come simbolo « Quello che ricorda »; in effetti, un innamorato assai concreto e tutt'altro che simbolico, la cui funzione radiofonica del raccontare rammentando, è integrata da quella umana dell'aver creduto soffrendo. Proprio alla validità di questo personaggio si deve il raccordo tra Anna e tutti gli altri, che altrimenti apparirebbero creature di diversissimi pianeti, non riducibili a una stessa esigenza drammatica.

L'ultima, la più grave tra tutte le supposte bugie di Anna, consiste nella ferma dichiarazione di lei, che entro due anni morrà: lo ha saputo da Leros, una specie di pitonessa. Ma una facile indagine dell'innamorato appura che, anche questa come tutte le volte precedenti, Anna si è costruita completamente da sè la propria fantasia, e che Leros non ha detto una sola parola che potesse indurla a una convinzione così sciagurata. Naturalmente, conta poco che Leros abbia o non abbia in tutto ciò un minimo di responsabilità; quel che conta è che Anna crede alla propria intuizione, e che si accinge a morire, quasi si costringe a morire; e morrà.

Ebbene, noi non vediamo che l'autore abbia molto sottolineato « l'angoscia del vivere nell'eterno conflitto (esistenzialismo puro) tra le aspirazioni refoulées e l'impossibile scelta liberatrice ». (*A. Casella*, Radiocorriere 21-27 *maggio*); *e pur non avendo sotto mano il testo, e dovendo giudicare su una semplice audizione, ci sembra di poter dire che il Luzi mirasse soprattutto a esaltare la forza dell'immaginazione, che debitamente assecondata e in un totale abbandono, può non solo isolarci da tutto il mondo meschino e miscredente, ma addirittura plasmare la mente, se in essa soltanto è il mezzo per essere creduti. Insomma, la qualità più bella, angelica, fanciullesca e quindi pura della nostra spiritualità, la fantasia, ha veramente una forza liberatrice assoluta.*

La ragione è qualità sociale e livellatrice, la fantasia qualità personale, differenziante. La ragione è filosofia, l'immaginazione poesia. Par chiaro che il Luzi propenda per quest'ultima, e non è certo nostro ufficio discutere le sue buone o cattive simpatie. Piuttosto, è riuscito a dimostrare che l'immaginazione può tutto, quando non ceda a lusinghe terrene, e risolva egoisticamente in se medesima la propria ragione d'essere? Dimostrare! E' parola impropria; diciamo: è riuscito a convincere poeticamente? Si può credere alla sua Anna, senza temere di professarci disumani anche noi? Noi diremmo di sì: merito di un lirismo che progressivamente si coagula e diventa sostanza drammatica; merito del totale distacco di Anna da tutti gli altri e dallo stesso innamorato, se non in quanto e fin quando egli, a differenza degli altri, le crede. Anna che, nata da tali premesse, avrebbe potuto disfarsi in una successione di velleitarie evasioni più atte a disperderla che non a compaginarla come personaggio, è invece, senza alcun dubbio, la figura meglio costruita. Quando ci si accorge di parteggiare per lei, si ha la prova che l'autore ha ben assolto il còmpito poetico di inverare l'inverosimile, soverchiando la forza originaria del vero sperimentale. In questa progressiva conquista dell'animo dell'ascoltatore è, appunto, l'azione del dramma; e ci sembra si tratti di uno dei rari casi in cui si vede anche ciò che non accade: meglio, un dei casi in cui l'azione e l'agitazione incoordinata di tutti, è soverchiata dal pensiero di uno solo, la protagonista, che si svolge inarrestabile alla conquista delle premesse drammatiche.

Il racconto è un po' tirato al principio. Si suol dire: non accade niente. Ma perchè poi, niente mutando, accade qualcosa? Incalza il senso della morte; e la morte, qui, è qualcosa più di una soluzione drammatica: è l'affermazione di una tesi in cui ci ostiniamo a vedere un simbolo ambizioso.

Buona la musica del Renzi. Ottima una specie di ballata che precede la rivelazione della profezia (inventata) di Leros. Anche rispetto alla musica discordiamo dall'opinione del Casella: « artificio fonico di architettura radiodrammatica, forse, più che motivo essenziale e contenutista ». Anna senza pianoforte non ci parrebbe altrettanto credibile; diremmo, anzi, che in ciò è una trovata essenziale, quando si ripensi alle confessioni di tanti artisti che dichiararono di dover ricorrere alla musica per liberarsi d'ogni residuo terreno, ed elevarsi alla condizione lirica essenziale di vate, cioè di profeta.

V. Incauda

● Sono stati distribuiti alle librerie altri tre volumetti della P. B. S. L. - Piccola Biblioteca Scientifico Letteraria - Einaudi: *L'età della borghesia*, la terza parte de *La prodigiosa storia dell'umanità* di André Ribard; *Giulio Cesare* e *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, nella traduzione di Cesare Vico Ludovici.

● E' uscito recentemente negli Stati Uniti per i tipi della Casa Editrice Albert Skira di New York, *From Baudelaire to Bonnard* di Maurice Raynal, che traccia, dopo un audace parallelo tra Baudelaire e Conabet, la storia dell'impressionismo, per il periodo che va da Courbet a Bonnard.

UN FILM SULLA DUSE

Si dice che la Duse dalla prima visione di *Cenere*, l'unico film interpretato da lei, uscisse talmente delusa e inorridita di sè, da voler ad ogni costo distruggere la pellicola, trovandosi, in questa drastica decisione, d'accordo con Grazia Deledda, autrice del romanzo dal quale era stato tratto il film. Se la grande attrice potesse oggi assistere alla proiezione del film a lei dedicato, proverebbe ancora quel senso di amara delusione, o, fatta più benigna dall'abitare altri mondi, guarderebbe questo racconto sulla sua vita con tollerante indulgenza? Noi siamo propensi a credere di sì, soprattutto in considerazione del commovente impegno che traspare da tutta la pellicola; una decorosa dignità che pare abbia guidato la realizzazione del film. Si avverte, insomma, che il regista Ratti, il soggettista e gli attori sentivano su di loro il peso di quel nome luminoso e leggendario. E forse proprio per questo, molto, si sono affidati a quel nome. Gli autori (ce lo annunzia onestamente una breve nota all'inizio del film) avvertono che hanno voluto portare sullo schermo solo quegli episodi della vita di Eleonora Duse che influirono maggiormente sulla sua sensibilità di artista e furono tappe e travaglio della sua ascesa. Nino Bolla (appassionato biografo della grande attrice, ha scritto una sensibile opera teatrale dalla quale pensiamo sia stato tratto il film) autore del soggetto e della sceneggiatura, si è visto costretto dall'esigenza del metraggio di un film normale a condensare gli episodi sui più famosi e decisivi amori della Duse. E quando il film indaga su questi amori, il racconto acquista una forma patetica e appassionata che risulta comunicativa ed efficace. Ma dove il film accusa la frammentarietà, è nei punti di congiunzione tra i diversi episodi. Gli anni troppe volte passano sulle sequenze dei treni che partono e arrivano o sui piroscafi che salpano. E anche il teatro, parte integrante e viva di una qualunque storia di attrice, è visto troppo dal di fuori con i soliti manifesti sui muri, la solita folla che applaude o che, nei *foyers*, tra un atto e l'altro parla di Eleonora Duse. Eppure i tre uomini che si vedono nel film, il fedele e comprensivo marito Checchi, l'appassionato Boito e .... l'invisibile D'Annunzio, dovrebbero rappresentare tre periodi decisivi dell'arte della Duse. E questo che era il primo scopo del film, non si avverte molto, perchè le varie « esperienze » amorose della donna non sono chiarite e approfondite nei confronti dell'attrice. Il desiderio di lei di elevare le interpretazioni sotto l'influenza della relazione di Boito o le lotte per imporre D'Annunzio al pubblico, sono dette o appena accennate. Essendo per molte ragioni impossibile portare sullo schermo la figura del Poeta, gli autori hanno dovuto mostrare di riflesso il periodo d'annunziano nella vita della Duse. Tuttavia lo han fatto con pudore e sensibilità. Non molto efficace, invece, è la sequenza che ci racconta (in parte direttamente narrata dalla voce della Duse) lo sviluppo di quell'amore. Così com'è, sembra un documentario commemorativo di luoghi abitati dalla Duse e da D'Annunzio, e risulta pertanto freddo e non fa lo spettatore partecipe del travaglio dei protagonisti. Una sequenza commovente poteva essere quella che mostra il funerale del bambino dell'attrice in riva al mare. E' ben fotografata, è ben condotta ma sa di presunzione letteraria, e non ottiene il risultato di commuovere. La stessa scena finale non realizza le intenzioni degli autori. Infatti, quando la Duse muore in un'ospedale di Pitzburg, il suo ultimo pensiero è rivolto a Dio e ai suoi compagni. Perchè? Si sarebbe compreso meglio il significato di quell'estrema invocazione, se prima il film ci avesse impostato e chiarito il travaglio mistico e religioso dell'attrice, e inoltre ci avesse mostrato quel suo infinito desiderio di elevare il teatro e prima di tutto la classe degli attori affinchè, non più nomadi nè guitti, potessero, riuniti in una « stabile », dedicare le loro energie ad un repertorio d'Arte. E' per preparare le basi finanziarie a questa nobile iniziativa, che Eleonora Duse intraprese la tournèe in America. Giustamente, quindi, nel film le ultime parole della grande attrice sono per gli attori, ma per essere comprese da tutto il pubblico dovevano essere preparate. La recitazione degli attori è consapevolmente impegnativa. Rossano Brazzi è stato un Boito pieno di trasporto e di amore, come Andrea Checchi ha conferito alla figura del marito la remissività e l'intelligente comprensione che il personaggio richiedeva. Ammessa l'idea che si potesse, oggi, fare un film sulla Duse (e perchè no?), Elisa Cegani meritava d'esserne l'interprete; ciò non soltanto per l'impressionante rassomiglianza fisica che tutti conoscevamo, ma anche perchè si poteva confidare che ella sarebbe andata, ben oltre la rassomiglianza, alla commossa e devota ricerca dei valori spirituali della grande attrice.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

UNA BIOGRAFIA DI MAZZARINO

August Baillly ha percorso — a limitarsi al solo ultimo decennio della sua produzione — la più gran parte della storia mediovale e moderna con le sue biografie e i suoi ampi ritratti di città e periodi storici: da Anna di Bretagna (che fu moglie di Carlo VIII) a Madame de Maintenon, dalla guerra dei Cento anni al regno di Luigi XIV, dalla repubblica di Venezia alla Firenze dei Medici. Tèmi, tutti, da gran pubblico e di più grande facilità, chè ben poco a proposito di essi v'è ormai da scoprire e anche, forse, in sede scientifica, da dire. Sicchè, se non fosse per l'arte, tutta francese, della biografia e del ritratto storico, e per le particolari doti del biografo, non sarebbe neppure il caso di darne conto, ancor più sintetizzando in un cenno bibliografico quel ch'è già stata l'opera dello scrittore: di sintesi degli elementi offertigli dai biografi suoi precedessori.

Ma il Bailly sa vivificare i suoi personaggi e ne sa essere, sulla base della documentazione fornitagli, un fine interprete. Scrittore nato, ha il dono, del pari francese, della lucidità e della chiarezza. Per cui, pochi come lui hanno contribuito a divulgare i dati raggiunti dalla precedente storiografia, spesso, peraltro, non fermandosi a giudizi tradizionali, ma rivedendoli, alla luce d'un intuito sia pure soltanto psicologico, chè ben diverso lavoro sarebbe occorso a un rinnovamento in profondità del giudizio storico.

Queste doti, e questi limiti, sono chiaramente visibili nella più recente biografia del Bailly, dedicata a Giulio Mazzarino, che ora appare in traduzione italiana.

Il successore di Richelieu e consolidatore dell'assolutismo monarchico in Francia vi è seguito, dalle origine modeste ai fastigi del potere, alle apparenti cadute, alla morte, sposato da diciottanni di lotta tenace per la patria elettiva e per quella che fu, in sostanza, la sua famiglia (Anna d'Austria, la vedova reggente, e il giovinetto Luigi XIV). Seguito con umana simpatia — per i meriti indubbi e i difetti di carattere che spesso posero in ombra quei meriti —, che, non sarebbe facile rintracciare nella storiagrafia francese, rimasta sotto l'impressione di quelle *mazarinades*, le quali miravano in definitiva a colpire, a umiliare, nel grande ministro, l'italiano, lo straniero, l'intruso. Non senza qualche ragione, se si pensi alle ingenti ricchezze, raccolte in Francia (e tra la più spaventosa miseria, che il Bailly ricorda alla fine del suo libro) e divise tra i suoi eredi, i Martinozzi e i Mancini. Di tale scarsa inclinazione di contemporanei (« l'uomo politico più odiato che sia apparso in Francia », dice il B.) e di posteri (la ostilità della storiografia, non insensibile agli stessi motivi di sciovinismo che l'avevano reso inviso vivente) il Bailly avrebbe potuto ricercare origini più profonde, solo che avesse collegato la straordinarietà degli eventi da cui sorse la fortuna e la grandezza di Mazzarino alla straordinarietà d'altri eventi, strettamente collegati e vicini, come quelli che avevano visto gli spendori, e le gelosie e gli odi, provocati a quella stessa Corte di Francia dalle due regine medicee e dai loro favoriti, dell'ultimo dei quali, violentemente tolto di mezzo dall'insopportazione dei grandi di Francia, Concini dei Concini, i punti di contatto col successore di Richelieu non erano poi pochi.

Fondata la sua fortuna su un'estrema duttilità e un'arte sottile e inarrivabile di dissimulazione, maestro della politica come intrigo ed assenza di scrupoli, divinato dal Richelieu come il solo che potesse continuarne l'opera ed accetto al re, Luigi XIII, ormai presso alla fine, giuoca — ben dice il Bailly —, come un giuocatore d'azzardo, la carta della regina. E vince, perchè ne ha — ne avrà per sempre — la fiducia ed il cuore. Ma — ed è qui che il nuovo biografo corregge la visione tradizionale, incredula d'ogni possibile sincerità dell'italiano — la ricambia, come ricambia alla Francia, consolidandone quasi miracolosamente l'unità attraverso i più gravi pericoli interni ed esterni, l'odio e lo sprezzo che l'investirono da ogni lato.

Per quanto abbia potuto l'abilità dell'A. tentare di farla intravedere dagli spiragli della biografia, troppo complessa era la trama degli eventi per renderne il volto, tra l'altro mutevole, a dar maggior significato e risalto ad un personaggio, poi, sfuggente, e che aveva le sue buone ragioni (pure a prescindere da quella che fu una sua tattica) per esserlo, anche se così centrale, nel quadro, come, appunto, il Mazzarino.

V'è poi, a proposito dell'insorgere del Parlamento di Parigi (ma non s'è accorto il B. ch'era il tempo del prender posizione degli organismi rappresentativi e che Parigi, in questo, tentava di riprender l'esempio di Londra?), qualche abuso, anacronistico, del termine « repubblicano ». In realtà, non si vuol la repubblica (di cui non si ha sentore), ma si combatte, dal Parlamento come dalla nobiltà, l'ultima battaglia contro l'assolutismo monarchico, che trionferà poi col figlioccio e discepolo di Mazzarino, Luigi XIV. E nel Parlamento di Parigi (lo spiega la sua avversione assieme, al centralismo alla Richelieu e alla più vera funzione rappresentativa degli Stati Generali) è uno spirito di sindacato e di controllo che si palesa, così come un senso di superiorità (ch'è poi motivo costante di tutta la storia francese, per cui le rivolte parigine della vecchia e della nuova Francia avranno il loro epilogo nella Comune del 1871) della città sulla provincia, e delle istituzioni dell'una su quelle della periferia e della nazione.

Ma — quel che s'era osservato in principio — ad un lettore italiano non può — e non deve — sfuggire l'aperta simpatia del biografo, oltre che per il personaggio, per la patria di esso, l'Italia. Ed è veramente merito cospicuo, in sempre rinnovati tempi di sciovinismo, aver segnalato i punti in concreto acquisiti da Mazzarino, oltre che alla politica, allo spirito francese. Come, nel pur non colto e mondano cardinale, la passione, ed il gusto, dei libri e delle arti. « Apparteneva — scrive il Bailly — a una razza che, in ogni tempo, è stata assai sensibile alla bellezza che non lo fossero, e non lo siano, i francesi. Quello che, da noi, è un acquisto di cultura, è un privilegio spontaneo dell'anima italiana. A noi occorre un impulso, un esempio, un'atmosfera, come se le vibrazioni di una sensibilità estranea ci fossero necessarie perchè la nostra si commuova, si liberi, e prenda coscienza di s'è. Questa parte di animatore, Mazzarino la rappresentò in Francia. Si finì con non alzare più le spalle quando lo si vedeva lasciar tutto, febbrile e premente, per andare ad assistere alla sballatura d'una tela che gli arrivava da Roma o dalle Fiandre. L'affinarsi della nostra intelligenza artistica è uno dei grandi benefici di cui gli dobbiamo essere debitori ».

Pier Fausto Palumbo

AUGUSTO BAILLY, *Mazzarino*. - Trad. it. Milano, Mondadori, 1950 pp. 314 in 16°, rileg. L. 1.400 (« Le Scie »).

LA MIA TROMBA GIACEVA NELLA POLVERE

« *Mi avviavo al tempio con le offerte della sera, — cercando il cielo del riposo dopo le polverose fatiche del giorno; — sperando che le mie ferite sarebbero guarite e che le macchie sulla mia veste sarebbero scomparse, ... quando trovai la mia tromba nella polvere* ». Questi versi di Tagore hanno fornito lo spunto e dato il titolo a Costance Holme per il suo nuovo romanzo pubblicato da Bompiani in una limpida traduzione di Aldo Camerino. Come nelle opere precedenti, la scrittrice inglese ha preso a sfondo il suo Westmorland con la sua gente modesta e i suoi costumi, la sua morale puritana e l'intima sanità non ancora intaccata dalle inquietudini moderne. Anche lassù è giunto il richiamo del benessere materiale, ma non è riuscito a soffocare l'anelito dello spirito verso la luce, il senso della missione sociale a cui ogni individuo è chiamato nel mondo.

La vicenda del romanzo è semplicissima e si svolge quasi con lo schema di un dramma antico dalla mattina al tramonto, secondo le tre unità aristoteliche. I personaggi sono tutte donne e non manca il Coro che impersonifica l'anima collettiva.

Mrs Clapham si sveglia una bella mattina di settembre, « come un Re orientale in procinto di partire per Gerusalemme ». Oggi si decide il suo destino: cioè l'assegnazione di un appartamento nel villaggio delle povere fatto costruire da un bizzarro filantropo. La sua esistenza avrà così il suo degno coronamento: finalmente non laverà più il pavimento nelle case altrui, sarà libera e potrà attendere tranquilla la morte. Ha una figlia sarta, vedova di guerra che vive con tre bambini in un paese vicino, ma ciò non le dà alcuna preoccupazione, poichè è sistemata e in una posizione indipendente. E' tranquilla e l'unica ansia è quella della risposta alla sua domanda. Ha una concorrente in Martha Jane, ma non la teme, poichè la vicina si ubbriaca e ha qualche lato oscuro che la farà scartare dalla commissione. Appena vestita, esce nella via e sta ad attendere insieme alla rivale il messaggio. Dopo momenti di ansia e di discussione e di almanaccamenti, una bambina porta la lettera fatidica. La preferita è lei. E' l'ora del suo trionfo, la consacrazione della sua lunga fatica. Non sarà più una serva ma una padrona di casa. Nel pomeriggio si reca a visitare tutta sola la dimora che le è stata assegnata e passa da un delirio all'altro a formulare progetti per l'avvenire lassù sulla collina in faccia al mare. Nell'uscire dopo la visita, cade per terra acciaccandosi un poco. E' un cattivo presagio? Forse.

Un carrettiere la riporta alla vecchia abitazione che sta per lasciare. Ma qui trova un telegramma che le annunzia la morte della figlia. E' un colpo tremendo. La sua gioia svapora ad un tratto e la sua tromba angelica cade, come nella poesia di Tagore, nella polvere.

E qui si fanno alla ribalta due donne: Mrs. Emma Catteral suocera di Tibbie che vuole i tre orfani per sè e Martha Jane che vede spuntare la speranza di riavere la casa che le è stata negata. Emma ha un carattere rigido e ha tenuto schiavo per anni il figlio morto in guerra, spargendo intorno a sè un alito di disperazione. Essa sta per convincere la vecchia cameriera ad affidarle gli orfani, quando Marta Jane svela il suo piano diabolico: ha trattenuto il telegramma, consegnato a lei per errore, annunziante che Tibbie era moribonda. Ha fatto questo nella prospettiva che, per non perdere la casa, Mrs. Clapham rinunziasse ai nipotini. Così le ha impedito di assistere la figlia, dimostrando l'aridità congenita del suo cuore. Come può un essere simile educare dei bambini? L'istinto materno di Mrs. Clapham si ribella e la induce all'estremo sacrificio per compiere il dovere che Dio le ha imposto. Piange sulla figlia morta, piange sulla casa perduta, ma è interiormente felice, poichè è in pace con la sua coscienza. Avendo rovesciato una tazza di thè, prende uno straccio e si china a pulire il pavimento come a compiere un rito con cui riprende la sua fatica di ogni giorno. Poi si siede al tavolo e scrive al comitato la lettera di rinunzia, raccomandando il nome di Martha Jane. La spada del sole scompare dalla stanza, lasciandola immersa nel dolce crepuscolo della notte imminente...

Il romanzo, che per la tecnica e l'abbondanza del dialogo fa pensare al racconto di Giovanni Verga « Dal tuo al mio » e a « I Malavoglia » per l'intensità drammatica, sembra la trascrizione di un lavoro teatrale pei colpi di scena e l'entrare e uscire dei personaggi che si avvicendano nel commentare l'azione, muovendosi dal fondo come da un bassorilievo marmoreo. Questo apparato logico non intralcia mai la narrazione che corre veloce e trascina con la foga e la bellezza di una partitura musicale. Tutto è sapientemente armonizzato e ne risulta una sinfonia umana che esalta e commuove, circonda di un alone mistico la figura della protagonista che finisce, nella sua umiltà, col grandeggiare come un'eroina di Sofocle. Vi circola dentro una religiosità profonda che rivela in Costance Holme una coscienza educata al Vangelo. Dio è nominato due o tre volte e prospettato, per un momento, quasi come un nume crudele che si beffi delle sue creature, ma alla fine illuminato nel suo mistero, nella grazia che scende sull'anima come una rugiada consolatrice.

Prega Tagore per la popolana: « *Ora sono qui davanti a Te... aiutami a indossare l'armatura! — Fa che duri colpi accendano fuoco nella mia vita. — Fa che il mio cuore palpiti dolente... Faccia rullare il tamburo della tua vittoria. — Le mie mani si vuoteranno del tutto per raccogliere la tua tromba* ».

Giacomo Etna

LA LUNA E I FALÒ DI CESARE PAVESE

Con « La luna e i falò », uscito in questi giorni nella collana dei Coralli di Einaudi, Cesare Pavese è giunto, in pochi anni, al suo ottavo libro: e anche se quest'ultimo romanzo, nei modi e nel tono, non sembra molto scostarsi dal suo volume precedente (quella « Bella Estate » che raccoglieva tre romanzi brevi e apparve un poco, improvvisamente, come un libro che non diceva niente di nuovo, nella conoscenza dell'autore), si può tentare ormai su di lui un discorso preciso e, in qualche modo, conclusivo.

Ora son tutti d'accordo, critica e pubblico (la critica con maggiori entusiasmi, il pubblico con più guardinga ammissione: ma si sa che uno scrittore più e autentico più lentamente si guadagna, testa dopo testa, i lettori), son tutti d'accordo, dicevamo, a riconoscere a Cesare Pavese una posizione singolare (e importante) nel nostro mondo letterario: e non fosse che il suo nome si incontra sovente nelle traduzioni dall'americano, altro non si saprebbe di lui, che vive fuori d'un ambiente letterario; e un poco possiamo immaginarne il carattere ricalcandolo su quello dei suoi personaggi, che son tutta gente scontrosa, taciturna e a volte magari ombrosa, la cui umanità, pur istintiva, è come gelosamente nascosta dietro un' apparente selvatichezza.

Fu proprio il lavoro di traduttore a creare sullo scrittore piemontese i primi equivoci, che ancora oggi qualcuno si trascina dietro: all'apparire del suo primo libro, *Paesi tuoi*, anche perchè le poesie che lo avevano preceduto (*Lavorare stanca*) erano state pubblicate in pochi esemplari da una casa non molto diffusa, si gridò subito da ogni parte alla contaminazione d'una natura autentica di narratore con i modi e i moduli della più facile tecnica americana. Nel suo silenzioso lavoro di questi anni, Cesare Pavese non è più riuscito a liberarsi da una tale accusa: eppure certi modelli più o meno presenti, e più profondamente avvertibili, si potevano trovare molto più vicino a noi e a lui scenza scomodarsi a varcare l'oceano: perchè non Verga? Perchè non a volte, Faldella? E se vogliamo restare all'estero, perchè non Jean Giono, lo scrittore francese che ha in comune con il nostro un paesaggio idealmente e quasi geograficamente identico? Piemonte e alta Savoia, fattorie e campi: una terra che sembra la stessa: e un piglio nel descrivercela, poichè vista come dagli abitanti di essa, che pur sembra uguale. (E si confronti, tanto per un esempio, il recentemente tradotto in Italia « Uno di Baumugnes », dello scrittore francese, con uno qualsiasi dei libri di Pavese).

Perchè il Piemonte, con la sua campagna ricca di acque e di cascine, è il gran tema di Pavese, quello a lui congeniale: anche se egli appaia diviso, per le ispirazioni, tra città e campagna, sempre alla campagna deve le sue pagine più ispirate, e d'altro canto anche nella sua città noi sentiamo a volte odori agresti, e più volentieri egli ce ne mostra le larghe strade a notte o all'alba quando, deserta, essa non è più arida nè meccanica: e poi gli abitanti della città di cui Pavese ci narra la storia son sempre scelti tra gl'istintivi, gli umili, operai o gente che ruota intorno agli ambienti artistici (modelle, studenti, ecc.).

Ma, se il mondo per Pavese è sempre lo stesso, varia è stata ad ogni incontro con un nuovo libro la tecnica con cui egli lo affronta: al punto che talvolta l'autore ha rischiato d'apparire un puro virtuoso o uno che offrisse tutto di sè, anche le pagine di studio, i « cartoni » potremmo dire, per definirsi e affinarsi e raggiungere più concreti risultati. E d'uno, subito, bisogna dargli atto: d'aver saputo sganciarsi, con una prosa sempre più agile, asciutta e sinuosa e talvolta guizzante da parere astrusa, proprio dall'etichetta di scrittore americaneggiante: e d'essere ormai lui, Pavese, uno scrittore tipico e inconfondibile, con un suo mondo preciso, una sua umanità netta, una sua moralità ben chiara.

Ed eccoci, così, al recentissimo romanzo « La luna e i falò ». Qui, confluiscono molti di tutti i motivi del Pavese: nella storia del ragazzo bastardo che lavora in una fattoria della campagna piemontese dove ritornerà poi uomo e ricco, quasi un padrone, dopo la guerra e la fortuna fatta in America, a ripercorrere con il vecchio amico Nuto sul filo dei ricordi e della memoria la sua adolescenza, il Pavese sembra rifare un poco la storia della sua esperienza di scrittore: e la novità potrebb'essere costituita, stavolta, dalla presenza del mondo dei « signori », il mondo dei signori ch'entra nella storia parallelo a quello dei contadini (e talvolta, nella lettura, s'immetteva il ricordo di Mario Sobrero e del suo « Di padre in figlio »: un altro scrittore stato isolato, nella sua vita, e oggi ingiustamente dimenticato). Le signorine Irene, Silvia, e quella Santina intravista bambina irrequieta e poi finita ammazzata dai partigiani per sospetto di spionaggio, son personaggi vivi e a pieno centrati: e si sa, del resto, che Pavese ha mano soprattutto felice quando si tratta di darci caratteri di donne, lui scrittore così robusto e così schivo. Ma tutti i personaggi, qui, son vivi e centrati, forse perchè colti nel ricordo al loro giusto fuoco: dal sor Matteo a Cinto, all'Emilia, a Nuto, al protagonista: e compongono tutti quella galleria ch'è forse un po' solita, ma non per questo meno gradevole e attraente alla lettura. Insomma, un libro solido, che conferma una volta per tutte le qualità del Pavese, e ne accresce la fiducia riposta in lui come in uno dei più dotati scrittori italiani.

Michele Prisco

VETRINETTA

FRANCESCO RACANELLI: *Il dono della guarigione*. - Vallecchi.

Giustamente preoccupata dall'eccessiva specializzazione, la medicina moderna teme di « perdere il concetto dell'uomo come unità vivente in relazione ai diversi aspetti della sua personalità ». Un autodidatta, della specie dei « guaritori » racconta le proprie esperienze, e naturalmente mira a legittimare l'ufficio e l'esercizio di una psicologia patologica, entro la quale la nuova e antichissima terapia della suggestione assumerebbe importanza decisiva. A noi sembra che il libro interessi più per conoscere le clientele dei « guaritori » che i guaritori stessi, già noti agli studiosi di magia e ai viaggiatori che descrissero la stregoneria presso i popoli primitivi. Infine, non dispiace che l'uomo, trapunto come un colabrodo dai fanatici della chimioterapia, provi a rinverginarsi nella forma più fanciullesca e polemica, tornando alle origini, e rifiatandosi come avia.

•

JEAN MAURY: *René Percheron*. Itineraires Romains, Paris, Lethielleux, 1950.

Questo elegante volume, frutto della collaborazione di un erudito-poeta e di uno storico della fisolofia e della teologia, uniti nell'ammirazione e nell'amore della Città eterna che li ha lungamente ospitati, e, per il suo contenuto e per la forma dell'esposizione, un libro di un genere nuovo, del tutto originale. Non è una guida nè una raccolta d'impressioni, pur volendo rispondere insieme alla funzione di una guida e ad una lettura istruttiva, questi « Itineraires Romains » hanno la forma abituale di una storia dell'arte e attraverso la presentazione dell'antichità pagana, cristiana, del Medio evo, della Rinascita, della Controriforma, dell'età barocca vogliono aiutare i visitatori di Roma a scoprirla e a vederne gli infiniti tesori ricollocati nel loro originale ambiente.

Tracciando, poi, il conflitto tra Paganesimo e la Croce, tra il Papato organizzatore dell'Occidente e le reazioni del Cesare — papismo orientale e germanico, tra la immutabile affermazione del dogma e le ribellioni della ragione e degli istinti, questo volume fa comprendere come il passato di Roma sia testimonianza della divina Promessa ... Esso è un'armoniosa sintesi di storia e di arte, una conversazione filosofica e religiosa di proficua e piacevole lettura per le persone colte che desiderano scoprire l'anima e cogliere il profumo di Roma.

•

I Fioretti di San Francesco illustrati da ATTILIO RAZZOLINI con introduzione e note di Giovanni Bastianini. Angelo Signorelli, Roma, 1950.

L'Editore A. Signorelli, nella Collana di Scritti Francescani diretta da Giuseppe Abate O.F.M., ha ristampato, seguendo la lezione di Mario Casella, i Fioretti di S. Francesco. L'elegante e signorile volume è illustrato da A. Razzolini ed ha una breve e dotta introduzione e qualche essenziale delucidazione del P. G. M. Bastianini. Pur non avendo un vero valore di fonte storica del francescanesimo, perchè nati in un ambiente di Zelanti o Spirituali riscaldati da sogni gioachinisti e infatuati di una sognata Povertà eroica, i Fioretti restano uno dei libri più espressivi e caratteristici del Francescanesimo. L'autore, rimasto ignoto, ha supplito con il candore, con la pietà e con la vivezza del sentimento al difetto dell'arte e i Fioretti sono ancora « il piccolo libro delle grandi consolazioni francescane ».

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

CATONISMO SCOLASTICO
sulla scuola non statale

La posizione del « Catone » ufficiale è comoda: è la posizione dell'uomo dal dito teso, che accusa con veemenza uomini e fatti, che vede ovunque corruzioni e scandali e prave intenzioni. E' la posizione nella quale s'acconciano, anonimi pseudonimi o con nome proprio, molti di coloro che ad uno stormir di fronde si mettono a gridare allo scandalo, alla corruzione, al decadimento dei costumi. Succede un incidente in un Liceo pubblico ed eccoli pronti a stracciare le vesti, a veder corruttela ovunque. Accade un fatto di cronaca giudiziaria in un istituto parificato ed eccoli lanciarsi contro « la concessione delle indulgenze », le collusioni, gli interessi, la corsa alla conquista della scuola e non so quante altre cose ancora.

Premetto subito che non ho alcuna intenzione di polemizzare, nè tanto meno di fare la difesa d'ufficio per il caso dell'istituto parificato di Roma dove recentemente si sono scoperte delle cose poco pulite e delle quali si occupano, per le rispettive competenze, autorità scolastica ed autorità giudiziaria: un fatto deplorevole, che deve indurre senza dubbio gli uomini responsabili a provvedere in maniera precisa ed ognor più vigilante, alla disciplina e al controllo della scuola non statale. Il cui vero difetto sta, a nostro avviso, proprio nell'assenza di questa *costante* azione di controllo, alla quale non possono e non devono sottrarsi coloro che assolvono servizi di pubblico interesse: tanto più quando a tali servizi, come nel caso delle scuole a riconoscimento legale, sono riconosciuti ed affidati compiti e responsabilità pubbliche, quali il rilascio dei titoli di studio.

Di tali sciocche querimonie sono pieni taluni giornali e giornaletti che pretendono di fare della « politica scolastica »; si vedono giornali di sinistra i quali, anzichè dedicare le loro colonne a ben altri problemi scolastici in cui proprio essi dovrebbero avere in certo modo la più chiara ed orientativa visione, s'accontentano delle prose sussultanti di uomini acrimoniosi, *refoulées*, accattatori di tutte le calunnie; ammantati di spurio catonismo.

Non farei questo discorso se non mi fosse capitato tra mano un articolo sulla scuola parificata, apparso giorni fa su un quotidiano e firmato, o meglio pseudofirmato, da uno appunto di questi catoneggianti ringhiosi: articolo che induce a raccogliere qualche nota sulla scuola non statale.

Nell'attuale legislazione gli istituti essenziali per il riconoscimento del valore legale dei titoli nella scuola non statale sono il *pareggiamento* e la *parificazione*.

L'istituto della « parificazione » ha il suo lato vulnerabile nella mancanza di oculato e costante controllo, successivo alla sua concessione; per cui non sempre, una volta riconosciuto il titolo della parificazione e quindi l'abilitazione giuridica a rilasciare titoli con valore legale, si constata se permangano le condizioni che hanno reso possibile e giustificata tale concessione.

Sappiamo certo che la procedura per il riconoscimento legale è tutt'altro che facile ed accomodante: sappiamo con quante cautele, a quante condizioni, dopo quante constatazioni essa venga concessa. Ma poi chi è garante della « continuità » di tali condizioni? Il commissario agli esami finali? Non pare, in base ai compiti che per legge gli spettano. Il provveditore agli studi? Ma si sa bene che la sua azione in certo modo è indiretta e non disciplinata da precise disposizioni, si piuttosto vincolata al limbo generico delle « interpretazioni ».

Il primo compito è dunque quello di effettuare un'azione intensa di vigilanza e di controllo, un collaudo periodico per constatare se il titolo della parificazione non sia stato logorato dall'uso o dal tempo, ma permanga valido con tutti i suoi requisiti.

C'è un altro grave problema, quello del trattamento economico degli insegnanti: e su questo argomento l'inchiostro corse e corre a torrenti e le parole, nei convegni sindacali e professionali, non meno. E' evidente che è necessario disciplinare anche questo campo, tenendo presente s'intende le fondamentali caratteristiche delle scuole non statali (giacchè non si potrebbero dare identiche norme, come assurdamente si presumette ai tempi dell'ENIMS, alle scuole rette da ordini religiosi, e a quelle rette da enti e privati), ma evitando di violare pure quello che è il requisito essenziale della scuola non governativa e cioè la sua « libertà »: organizzarla sulla base dell'identità con la scuola statale (istituto del *pareggiamento*) equivale ad ammettere l'esclusiva esistenza della scuola statale.

E ci sono altri problemi essenziali, di necessaria soluzione; problemi che devono essere affrontati con animo equilibrato, in quello stesso spirito che caratterizza il disposto costituzionale, affermante la libertà della scuola, della cultura, della scienza: tale libertà deve articolarsi anche nelle istituzioni, conformemente allo spirito di tutte le Costituzioni democratiche in qualsiasi paese: Costituzioni che non solo non negano la libertà della scuola, ma ammettono nel cittadino persino il diritto di opzione della scuola anche nel periodo dell'istruzione obbligatoria, assicurando eguaglianza giuridico-economica alle scuole di tutti i tipi, purchè rispondano ai requisiti determinati dalla legge.

E s'imposterebbe qui, tutt'altro che a sproposito, il problema dei sussidi, in parte già affrontato dalla legislazione scolastica elementare (scuole parificate e scuole sussidiate) non in quella secondaria: problema che non va posto con urla e schiamazzi come usa nei comizi di certe associazioni, ma con la massima serenità. Io per esempio dubito che le scuole religiose abbiano interesse d'avere e quindi desiderino, sovvenzioni dallo Stato: le quali se costituiscono un vantaggio da un certo punto di vista limitano d'altro canto, e sensibilmente, la sfera della loro libertà.

Sul tema della scuola libera si potrebbero porre in questione altri e numerosi problemi: i quali effettivamente oggi si avviano, in base agli articoli della Costituzione, ad una giusta ed equilibrata soluzione, additata dalla Costituzione stessa sulla base del principio della « parità » fra la scuola istituita dallo Stato e quella liberamente organizzata: parità che rappresenta il punto d'arrivo di quel processo di progressiva articolazione giuridica che, iniziato con l'istituto del *pareggiamento* (legge Casati del 1859), sviluppatosi con quello della *parificazione* (leggi 3 giugno 1938 e successive si determina oggi in una impostazione veramente democratica nella fissazione dei due essenziali principi: la libertà della scuola e la parità fra i vari tipi di scuola, statali e non statali, che cooperino alle finalità educative secondo le norme ed in base ai requisiti fissati dalla legge.

L'ultimo discorso da fare sarebbe quello sull'efficienza e sul valore delle scuole non statali: si sente gridare spesso allo scandalo, si sente affermare che nella scuola non statale trovano rifugio gli alunni peggiori, che vi si vendono se non tutte buona parte delle indulgenze, che gli insegnanti sono mal scelti e peggio pagati. E se poi capita, come recentemente avvenne, un caso clamoroso, se ne trae pretesto per condannare in blocco tutta la scuola non statale come istituzione speculativa e affaristica di bassa lega. Sicchè sulla scuola non statale convergono le accuse di confessionalismo se essa è religiosa, di affarismo se appartiene a gruppi, associazioni, privati. Ora la cosa più ridicola è quella di condannare in blocco ogni cosa: se in una famiglia un figlio si macchia di colpe o reati perseguibili, non per questo se ne dedurrà che tutti gli altri membri sono egualmente colpevoli.

E poi si deve tener presente che nella scuola non statale, come quella che si basa sulla libera iniziativa, c'è una vastissima gamma di tipi e organizzazioni di istituti scolastici, che vanno dall'ottimo al mediocre e al pessimo: così, come ci sono infiniti tipi di alberghi, cinematografi, che vanno dal pessimo all'ottimo. Le scuole dello Stato, appunto perchè istituite dallo Stato, hanno un carattere di costante medietà per cui non vi si riscontrano i grandi dislivelli, come non si riscontrano negli uffici postali o nei caselli ferroviari: ora la cosa più assurda che si possa pensare è proprio quella di giudicare tutta la scuola non statale alla stregua di uno o due istituti di tale settore: l'importante è invece che gli organi dello Stato controllino affinchè in nessun settore della scuola non statale cui sia stato concesso il diritto di adempiere pubbliche funzioni (i cui titoli cioè abbiano valore legale oltrechè culturale) si contravvenga alle disposizioni fissate dalla legge: ma è necessario che tali disposizioni siano chiare, semplici, definitive. E occorre ancora che ci sia un costume di serietà e di responsabilità: perchè questo continuo lanciare, a diritta ed a manca, sulla stampa e nel Parlamento, accuse di corruzione denota un costume e un animo che accomuna accusati ed accusatori; denota l'atteggiamento psicologico del ladro: il quale, come si sa, è più sospettoso delle mani altrui che delle proprie e in costante apprensione d'essere derubato da altri, più lesti di lui.

Giovanni Gozzer

Il y a bien des choses qui se disent,
sans paroles,
dans la nature,
de plante à enfant...

(Da « Ecole nouvelle française » n. 46 - maggio 1950)

LIBERE DOCENZE

Caro direttore, permetta che le ponga alcune domande non inopportune, queste: si è normalizzato il mercato librario ed è stato mai « normale », esso, in Italia? Può l'editore di opere serie e sopratutto di pubblicazioni scientifiche contare sul reingresso dei propri capitali impiegati entro un giro di tempo non lungo? Proprio esse ci venivano in mente alla lettura dell'ultima ordinanza ministeriale per gli esami di abilitazione alla libera docenza, in data 29 aprile 1950 (G. U. 10 maggio 1950, n. 107) nella quale si dispone testualmente: « Sono accettati soltanto i lavori pubblicati ».

Evidentemente, l'ordinanza ha voluto riprodurre la disposizione contenuta nell'ultimo bando dei concorsi a cattedre universitarie, ma ci sembra che vi sia una notevole differenza fra i due tipi di esami e di valutazione dei titoli.

Se per la cattedra si è giustamente ritenuto di eliminare quella disposizione transitoria in vigore sino all'anno scorso che consentiva di presentare anche un lavoro manoscritto, per la docenza questa rigidità di criteri è senza dubbio eccessiva. Anche e sopratutto perchè il concorso per cattedre nelle Università sanziona definitivamente una operosità scientifica, dà un posto, offre una sistemazione, morale sopratutto, fra le più ambite. La libera docenza costituisce invece un primo e limitatamente impegnativo accertamento della maturità del candidato.

In generale, a meno che uno, alla libera docenza, presenti titoli frammentari, articoli di riviste ecc. che veramente non si sa sino a qual punto sono indicativi di una attitudine scientifica che può essere misurata solo su lavori di maggior impegno, è ben difficile che possa presentare opere pubblicate di una certa mole, proprio perchè nessun editore privato è così pazzo, dico pazzo, da esporre ingenti capitali in opere scientifiche che il vasto mercato non assorbe. A meno che, naturalmente, uno non paghi da sè le spese; ma qui entriamo in altro ordine di considerazioni, nel campo sopratutto della eccezione perchè è ben difficile che l'intellettuale italiano possa permettersi simili lussi e non è, in definitiva, neppure moralmente giusto.

Il mercato librario non si è affatto normalizzato, in Italia come vorrebbe far presumere l'ordinanza sulle docenze. Di più, esso non è mai stato « normale ». Per caso, ne abbiamo avuto la sensazione direi fisica, palmare, nel riesumare un vecchio almanacco o come si diceva allora strenna, quel « Nipote del Vesta-Verde » che Cesare Correnti venne compilando giusto un secolo fa, e che è così significativo per tanti problemi di vita italiana. L'editore il Vallardi, sulla « Strenna popolare per l'anno 1855 », non aveva potuto fare a meno di far porre questa avvertenza: « L'Editore, convinto dell'esperienza del decorso settennio che in Italia anche alle buone ed utili opere non è dato raggiungere la minima cifra delle vendite di cui godono le più meschine produzioni straniere, dovette suo malgrado aumentare il prezzo della presente strenna di centesimi 50 ».

Per tutto questo complesso di motivi, un maggiore e più vivo senso del reale, della vera situazione editoriale italiana, dovrebbe suggerire agli organi ministeriali competenti il ripristino della vecchia disposizione circa la possibilità di presentare, fra i titoli, un lavoro manoscritto, com'era previsto sino allo scorso anno. E poi che l'ordinanza rinvia ad un ulteriore comunicato circa la data di invio dei titoli ai vari commissari e al Ministero, nello stabilire questo termine il Ministero stesso potrebbe prendere occasione per riformare, su questo solo ma sostanziale punto, l'ordinanza del 29 aprile 1950.

Con vive grazie, mi abbia suo dev.mo

Marco De Alberti

Bibliografia

MARITAIN JACQUES: *L'Educazione al bivio.* Editrice « La Scuola », Brescia.

ROPS HENRI DANIEL: *Come si educa la volontà.* Editrice « La Scuola », Brescia

BIOT RENÈ: *Nostra natura di uomini: nè angeli nè bestie.* Editrice « La Scuola », Brescia.

DÈVAUD EUGÈNE: *Per una scuola attiva secondo l'ordine cristiano.* Editrice « La Scuola », Brescia.

DÈVAUD EUGÈNE: *La scuola affermatrice di vita.* Editrice « La Scuola, Brescia ».

H. JUNG CARLO: *Psicologia del « Transfert ».* Editrice « Astrolabio », Roma.

DUNBAR FLANDERS: *La mente e il corpo del vostro bambino.* « Astrolabio », Roma.

MENG H.: *Punire ed educare.* « Astrolabio », Roma.

ZULLINGHER H.: *Scolari difficili.* « Astrolabio », Roma.

DUBREUIL HYACINTHE: *La psycologie et l'organisation du travail.* Editions Radar, Paris.

BAUMGARTEN- *Orientation et sélection professionnelles par l'examen psycologique du caractère.* Dunodt, Paris.

GROUPE LYONNAIS D'ÉTUDES MEDICAL ES PHILOSOPHIQUES ET BIOLOGIQUES: *Medicine sociale et medicine individuelle.* « Spes », Paris.

FREINET ELISE: *Naissance d'une pédagogie populaire.* Ecole Moderne Française. Cannes.

JOUHY E. SHENTOUB: *L'évolution de la mentalité de l'enfant pendant la guerre.* Delachaux et Niestlè, Neuchâtel.

LHERMITTE J. ET BOUTONIER NEDONCELLE: *Reflexions sur la psychanalyse.* Bloud et Gay, Paris.

Pretesti

Di tutte le malefatte che i ragazzi, da qualche tempo vengono combinando con un anticipo notevole rispetto all'età in cui tali malefatte sarebbero ammissibili secondo i canoni cronologici, si dà la colpa ai fumetti. E la santa crociata per l'ostracismo ai fumetti è iniziata con squilli di trombe e rulli di tamburo. Trent'anni fa la colpa sarebbe stata di Verne e di Salgari: oggi queste sono letture quasi pie, si dice, in confronto ai fumetti.

Non vogliamo anche noi accordarci al concerto di questi nemici dei fumetti: perchè riteniamo che il fumetto non debba il suo successo tanto agli elementi deteriori su cui essi insistono quanto all'efficacia « didattica » su cui si basano. Don Bosco, che di educazione si intendeva assai più dei nostri cattedratici di pedagogia, cominciò la sua carriera di educatore facendo il « giocoliere » quando s'accorse che alla gente del suo paese le esibizioni di un saltimbanco parevano assai più interessanti delle prediche del curato. Per il fumetto in fondo capita la stessa cosa: non è noioso come i libri dei buoni educatori, scritti per-i-ragazzi-per-bene.

Servirsi bene dei fumetti, come Don Bosco si serviva bene dell'interesse per i giocolieri, è il segreto della vera pedagogia: le crociate e gli ostracismi non servono a nulla.

★

I professori che nelle nostre scuole secondarie insegnano una qualsiasi materia, il latino, la matematica sono abilitati per « cattedra ». Di modo che un insegnante può avere l'abilitazione a insegnare l'italiano nella scuola media, o negli avviamenti, o nella scuola tecnica, nei licei, negli istituti tecnici, nei licei artistici, negli istituti magistrali e non so dove altro ancora: ci sono abilitazioni di matematica per tutti i tipi di scuola, di latino per molti tipi e via dicendo.

Non sarebbe molto più pratico che un insegnante fosse abilitato ad insegnare italiano, latino o matematica in tutte le scuole dello stesso grado (medie inferiori o medie superiori)? Sarebbe assai più semplice e forse renderebbe più snella quell'enorme macchina dei nostri esami di concorso e di abilitazione, per i quali un insegnante deve fare dieci concorsi se vuol vincerne uno (e poi magari capita che, bocciato a una cattedra di avviamento ne vinca contemporaneamente una di liceo). Ma forse noi non abbiamo simpatia per le cose semplici: altrimenti che ci starebbero a fare tutte quelle congerie di norme e disposizioni sulle quali si affannano tanti azzeccagarbugli?

★

Del rapporto Kinsey si è molto parlato in America, ed ora anche in Italia sta per uscire una riduzione del famoso volume, e si comincia a sentirne discorrere. Però con assai meno interesse. Il rapporto Kinsey per chi non lo sapesse è un documento estremamente importante sul comportamento sessuale del cittadino americano medio, ottenuto in base allo spoglio di una serie vastissima di questionari, con le risposte raccolte e catalogate col metodo statistico.

L'importanza che gli americani, e gli anglosassoni in genere, attribuiscono a questi studi è assai maggiore che da noi: l'insegnamento di « educazione sessuale » ha già diritto alla cittadinanza nella scuola e rappresenta un complemento, ritenuto quasi necessario, dell'educazione scolastica generale. In tali Paesi poi ha preso piede in maniera considerevole la psicanalisi; numerosi sono i medici e gli insegnanti che vi si specializzano e i gabinetti dei psicoanalisti sono spesso altrettanto frequenti come da noi i gabinetti dentistici.

In Italia, a me almeno, non è ancora capitato, di vedere un gabinetto di psicoanalisi: forse per il fatto che di fronte al sesso noi latini abbiamo una posizione piuttosto personale: è una questione che ognuno vuole risolvere da sè, tutt'al più vedendosela, se è un buon praticante cattolico, col confessore: ma per il resto preferisce non creare situazioni drammatiche, complessi psichici e via dicendo; ed è, forse, il miglior modo per risolvere il problema del sesso.

Avicenna

L'Istituto Statale d'Arte di Urbino ha pubblicato un volume di poesie dal titolo « Polyphilla » di Cecilia Picciòla Ferri, nipote di Giuseppe Ferri, poeta di Parenzo d'Istria, che ebbe una buona notorietà sulla fine del secolo scorso. Il volume ha una tiratura limitata a duecento esemplari.

ATTUALITÀ SCIENTIFICA

La concezione del disordine mentale nei Paesi di lingua inglese

Negli ultimi due o tre decenni si è verificato un profondo cambiamento nelle direttive fondamentali del pensiero medico, specie anglo-sassone.

La statica « patologia cellulare » di Virchow è stata sostituita dallo studio fisiopatologico dell'organismo vivente, concepito come entità morfodinamica.

L'idea puramente meccanicistica della malattia che riconosce la sua causa soltanto in un determinato agente nocivo è stata ormai superata; si parla oggi in termini di rapporti funzionali tra l'individuo e il cosidetto agente patogeno.

La resistenza dell'organismo, la virulenza della noxa, la porta d'ingresso, la risposta selettiva, nel tempo, di un dato sistema o apparato od organo, costituiscono alcuni di quei fattori che determineranno o non un processo morboso. Naturale conseguenza di tale concezione etiologica è stata la diminuita tendenza a « spiegare » le malattie in termini di eredità o di costituzione. Il fattore genetico non è negato, ma viene riconosciuto come uno dei tanti momenti etiologici, non causale di per se stesso.

James Halliday ha presentato con la maggiore chiarezza questo odierno punto di vista circa l'etiologia, considerando la malattia come una « reaction », un modo di comportamento, la risposta vitale di un'unità vivente agli stimoli ambientali.

Nel campo psichiatrico l'applicazione di tali principi determina un rinnovamento profondo: la personalità, non più concepita staticamente, viene ad essere il punto nodale tra l'individuo e il suo ambiente; la recettività allo stimolo diviene importante quanto lo stimolo stesso. Così la salute mentale, la psicopatia, lo psicosi sono l'espressione, psicofisica, di una relazione dinamica in continuo moto e cambiamento.

I fattori che definiscono la struttura della personalità, cioè la costituzione biologica (equilibrio endocrino, dotazione intellettuale, immunità naturale, sesso, età) e le esperienze di vita (rapporti familiari e nella società, educazione, stato sociale, religione, razza, sviluppo sessuale, fattori culturali vanno necessariamente integrati dalle tensioni ambientali fisiche (caldo, freddo, traumi, veleni, carenze dietetiche, alcool, malattie infettive), psichiche (mancanza o no di affetto), sociologiche (restrizioni culturali, divieti), economiche (miseria, disoccupazione).

La natura relativa di questi fattori è della più grande importanza; ciò che è considerato psicologicamente normale (o sano, chè fa lo stesso) in un'epoca o in una cultura, può non esserlo in un'altra; una situazione che può esser traumatizzante in un individuo, può esplicare influenza benefica in un altro.

Comunque si ammette che, se il livello delle tensioni ambientali supera un certo limite, sintomi neurotici si possono sviluppare anche nell'individuo più « stabile », sino ad arrivare, in caso di tensione estrema, alla formazione di sintomi psicotici.

Con tali premesse Marmor e Pumpian-Mindlin in un bell'articolo nel Journal of Nervous and Mental Disease (genn. 1950), affermano che non si può parlare di immunità *assoluta* per la malattia mentale: « every man has his breaking point ».

Ma i disordini mentali sviluppatisi nelle personalità « stabili » sono reversibili e ben guaribili. Riposo, tranquillità e distensione, in altri termini allontanamento delle tensioni ambientali, spesso determinano un rapido ritorno al normale, perfino senza una psicoterapia diretta.

Là dove invece la struttura della personalità è « instabile », scarsamente equilibrata, in continua oscillazione di tensione interna, per cui la semplice e banale vita quotidiana è già di troppo, ivi può iniziare il processo disintegrativo, fino alla schizofrenia. Tra i due estremi, infinite le variazioni.

Gli autori anglosassoni, specie americani, affermano la grande utilità prognostica di questa impostazione concettuale che ha, d'altra parte, un valore teoretico di portata più generale, negando nella natura categorie fisse e a limiti netti.

Ciò corrisponde all'esigenza del pensiero scientifico moderno che trova nella « mesoforma » di Novikoff il punto di transizione da un livello di organizzazione al successivo.

Si giunge così a negare la neurosi e la psicosi come entità statiche e determinate; esse sarebbero invece « stati dinamici e mutevoli di comportamento, potenzialmente reversibili, i cui limiti sono spesso indistinti ».

Invero, uno dei residui del pensiero meccanicistico nel campo psichiatrico è la diffusa convinzione che un individuo neurotico non potrà mai divenire psicotico, e viceversa. E se i fatti tendono a smentire tale affermazione, vi vengono tuttavia adattati con un ragionamento a posteriori; ad esempio, se un neurotico diviene psicotico, si ammette che egli prima sia stato realmente uno « psicotico latente ». Ma in tal maniera la « psicosi latente » mostra solo la possibilità che, in date condizioni, un individuo possa divenire psicotico.

Un'altra conseguenza di questo punto di vista è che non esistono malattie mentali « endogene » nel vero senso della parola, perchè il comportamento, sia esso normale o no, è sempre la risultante di una « interaction » tra individuo e situazione ambientale.

L'eredità psicopatica, che certamente esiste, è analoga alla « immunità naturale » nel campo della medicina generale; ma, come quella, non è mai assoluta, dipendendo la sua importanza relativa dalla qualità, quantità, temporalità degli stimoli ambientali.

Anche la spiegazione psicoanalitica della affezione mentale, quale esito di un conflitto tra *Es* da un lato e *Io e Super-io* dall'altro, nega l'esclusività del fattore endogeno, perchè io e super-io risultano in ogni caso dalla interazione con influenze ambientali.

Ogni psichiatra dovrebbe quindi parlare di affezioni « criptogenetiche », e non « endogene », implicando così la presenza di fattori esterni, anche se per il momento ignoti.

Zilboorg, tra gli altri, ha descritto schizofrenie di origine apparentemente endogena in cui lo studio psicoanalitico ha mostrato ricchezza di influenze ambientali, magari solo nei primi tre o quattro anni di età, ma sufficienti, secondo l'autore, a determinare l'incapacità di adattamento, il « maladjustment » che fa rifuggire lo schizofrenico dalla vita.

In tal modo, almeno teoricamente, anche i processi schizofrenici sarebbero reversibili e influenzabili dall'esterno.

Più si esaminano i diversi aspetti delle reazioni mentali dei neurotici, più ci si convince che non si hanno linee nette di demarcazione tra i vari tipi; ad esempio, è molto raro trovare un'isteria o una neurosi ossessiva « pure ».

Anche nelle alienazioni vere e proprie, molti casi diagnosticati originariamente come psicosi maniaco-depressiva sono terminati in quadri nettamente schizofrenici, tanto che i francesi hanno ammesso delle forme intermedie, le schizomanie, che Kasanin e Campbell etichettano come « psicosi schizo affettive ».

In Italia una recente monografia di Pini e Bazzi (Le psiconeurosi - Abruzzini 1949) è il più completo ed equilibrato esempio di ordinamento critico nosografico.

Del resto, la moderna medicina psicosomatica, che considera, con molta ragione, l'asma, l'emicrania, la colite, l'ulcera, l'ipertensione come esagerate risposte fisiologiche dell'organismo a tensioni o stimoli psicologici prolungati, non fa che cancellare quei limiti netti tra una malattia e l'altra, risultato di un'erronea ed ingenua mentalità classificatoria che tanto danno ha recato alla formazione sintetica del medico.

Bruno Callieri

Narrativa di Còccioli

(*Continuazione della 2ª pag.*)

derano invece le figurazioni, in cui tutta l'autenticità d'immaginazione risente dell'artefice come uomo, e quindi d'una personalità, e si manifesta anche per teologia nei suoi errori o verità.

Don Ardito, allora, è ossesso dell'inibizione in cui è murato tutto il suo temperamento, e i tentativi per sciogliere la nativa passionalità nelle esigenze di un vivo intellettualismo lo fanno ardentemente rivolgersi ad un suo cristianesimo che non è il cristianesimo di Cristo. Passionalità che resta temperamento e non diventa santità, intellettualismo che celebra un tipo astratto d'uomo senza farne un personaggio cristiano.

Sarebbe interessante riportare le prove espressive che oscillano entro queste due esaltazioni: passionalità e intellettualismo, ma i limiti di spazio l'impediscono. Basterà dire che l'onda romantica dell'espressione rovescia ogni argine critico e sommerge sovrabbondante i canali della logica poetica. Soprattutto nella prima parte la figurazione soffre del metodo a riflesso, nella costruzione del tipo principale don Ardito; e quindi, le lunghe tirate filosofiche, teologiche, i soliloqui, spezzano l'azione o l'impediscono affatto.

Non che questa lunga descrizione impostata come polemica psicologica non abbia un suo interesse e non riesca, qua e là, a sintetizzarsi in dramma (prevalentemente, l'ultima parte), ma la figura di primo piano, quella in cui il dramma avrebbe dovuto precipitare, rimane psicologicamente statica: esagitazione al principio, esagitazione alla fine. Un tipo, e non la risoluzione figurativa nel personaggio di un problema.

Ciò vuol dire che se Còccioli seguisse più la fantasia dimenticando il temperamento a cui la memoria è legata o se riuscisse a trasferirlo sul piano della personalità, la sintesi analogica riuscirebbe.

Ne abbiamo una riprova negativa ne *Il Giuoco*. Qui la prosa risente più formalisticamente che non ne *Il cielo e la terra* di un ritorno ad un modello di prosa ottocentesco. Troncamenti di parole nell'eufonia del periodo, monotona ritmazione della frase, rotondità e pulitezza del giro verbale, che orecchiano uno stile. Anche qui un protagonista indeciso ed equivoco, il solito compiacimento passionalistico, la stretta aderenza della psicologia e dell'espressione al temperamento. C'è un ambiente, creato dal di fuori con la magìa dei riflessi verbali, che è poi memoria d'un ambiente sensibile. Il problema del destino (*giuoco* ha qui varie accezioni, ma probabilmente vale destino) e quello della personalità sono figurati in immagini che non li risolvono, così legate — Fabio, Lucia, Lisabetta — ad un unico sottofondo costitutivo, di cui forse, qui, l'esasperazione è più forte, senza l'impaccio d'un assunto religioso bene individuato. L'urlo, lo scatto, l'impossibilità di comunicazione, la solitudine, il suicidio annegano nella stasi che allaga la descrizione, tra l'impostazione e l'esito dei due problemi. La cui risoluzione coincide in un determinismo metafisico molto simile alla predestinazione: « Nulla dipende da noi... ».

Ma il motivo della predestinazione e del suo determinismo come condizione esistenziale, era già presente ne *Il migliore e l'ultimo*, eluso tra freudismo e cristianesimo ne *La difficile speranza*, ripresentato ne *La Piccola Valle di Dio* e accentuato in contrasto con la dottrina cristiana ne *Il cielo e la terra*, poichè resta l'unica legittimazione d'un temperamento che non s'è ancora abnegato in amore cristiano.

Questo equivoco tra natura e spirito, questa fedeltà spirituale al temperamento, significa la ribellione degli istinti ad ogni norma che non sia la grezza natura potenziata e raffinata dall'intelligenza.

Il giuoco è uno scenario chiuso e oppresso dal senso fisico della solitudine. Una soffocante incomprensione dell'uomo. Siamo scivolati da un cristianesimo dilettantesco ad un individualismo naturalistico, vicino a certo esistenzialismo francese, in cui manca il dramma perchè non esiste una possibile catarsi.

Còccioli deve liberarsi dal temperamento, uscendone fuori e poi ignorandolo; allora riuscirà a ritrovare nell'arte, e il vero se stesso e il vero cristianesimo.

Umberto Marvardi

James e il teatro

(*Continuazione della pag. 1*)

carriera di drammaturgo evasivo, James continuò a scrivere drammi seri che o piacquero a ristrette *élites* o non vennero neppure messi in scena.

Il problema del linguaggio si acuì negli ultimi lavori teatrali di James, come corrispondentemente si acuiva in tutti i suoi ultimi scritti. Lo stile dei suoi primi lavori drammatici, specialmente delle commedie originali, è garbato ed elevato, ma raramente notevole. Molti dei critici rilevarono in special modo la singolare bellezza del testo in « Guy Domville »; Bernard Shaw scrisse: « Non esito a sfidare chiunque dei nostri drammaturghi contemporanei a scrivere una scena in versi che possegga metà della bellezza della prosa di James ». Le tipiche idiosincrasie del linguaggio di James cominciarono ad apparire dopo il suo ritorno al teatro. Il linguaggio de « The Saloon » e de « The Outcry », sembra provocasse commenti particolarmente ostili. Il dialogo in queste opere brulicava infatti di sensi reconditi e di sottintesi, di giri di frase che a motivo della loro sovrabbondanza imbarazzavano e indispettivano lo spettatore. La sede più adatta per tal sorta di discorso era nella narrativa di James, dove in effetti ce n'è in abbondanza.

Henry James, in ultima analisi, fu un romanziere che scriveva per il teatro, ma per uno specialissimo tipo di teatro, il teatro dell'immaginazione dei suoi lettori. E anche i suoi lavori teatrali esigono questa ideale platea, ed è perciò che essi lasciano insoddisfatti. Nella « Nota » che egli appose al secondo volume dei suoi « Theatricals » si trova questa osservazione: « In un dramma pubblicato, però, non può dirsi con esattezza che non sia stato rappresentato affatto; almeno per lo sconcertato autore — se il suo lavoro come egli lo ha costruito ha raggiunto una adeguata vividezza — il libro stampato diventa blandamente teatrale, il frustrato tentativo non è più del tutto negativo ». E' un indizio per spiegare il suo segreto: i romanzi e i drammi di Henry James, gli uni non meno degli altri, e non dissimilmente, sono in realtà inviti per il lettore avveduto ad assistere a quelle rappresentazioni in compagnia dell'autore.

Henry Popkin

UN POETA RUSSO
DI ORIGINE ITALIANA

Nella rivista mensile « Idea » abbiamo già raccontato come ad un concorso di poesia, svoltosi nel 1948 ed indetto tra la Colonia Russa in Italia, il primo premio fu assegnato ad un poeta di origine italiana.

Questo poeta, Riccardo Lamperti di Suzor, è nato a Pietroburgo da padre italiano. Egli ricevette un'educazione molto accurata nel campo letterario e non solo trovò facilità ad assimilare le più recondite finezze della lingua di Puskin, ma, spinto egli stesso dal gusto della meditazione e dell'amore del bello, cominciò a scrivere le poesie. La rivoluzione del 1917 lo obbligò a lasciare la Russia ed egli si trasferì in Italia. A Milano il Lamperti continuò a scrivere perfezionando sempre la sua lira. La tragedia della Russia, alla quale egli aveva assistito e della quale aveva sofferto, lasciò indubbiamente una traccia su di lui. In molte delle sue poesie traspare la filosofia dell'uomo che ha sofferto, che si rattrista al ricordo di ciò che non rivedrà più e che si consola facendo passare davanti ai suoi occhi, come tanti quadri, le immagini che si sono fissate nella sua memoria.

Recentemente il Lamperti ha pubblicato la raccolta delle sue poesie intitolata la « Lira Russa ». Questa raccolta di cento quindici poesie si apre con la seguente dedica:

« Io canto per quella che non sentirà le mie canzoni.

Le labbra della quale non si apriranno per rispondere ».

Così nello spirito del poeta la sua opera appare destinata all'anima di quella che non c'è più — e non sappiamo chi era — come un messaggio spirituale o anche come un messaggio al passato. Leggiamo il libro con il sentimento di scoprire una missiva destinata ad un altro mondo.

Quest'altro mondo è la Russia del passato: una Russia cancellata dal regime che pretende ordinare ai poeti di scrivere delle poesie in onore della trebbiatrice o poemi per decantare il III piano quinquennale o l'elettrificazione dei Kolkhozi. Il pensiero del Lamperti è rivolto alla Pietroburgo che fu la patria di Puskin e di Lermontov i quali ebbero la fortuna di morire molti anni prima della rivoluzione; di Gumilev che morì fucilato e di Essenin che si suicidò.

Scrive il nostro poeta:

« Di là ho lasciato tutto quello che
nutriva lo spirito e l'anima

. . . .

Mi è rimasto solo il ricordo dei
giorni passati ».

Talvolta questo ricordo sembra materializzarsi per il poeta; egli ha visto « un sogno meraviglioso »: egli passeggiava per le vie di Pietroburgo in una giornata di primavera: « Io camminavo e la mia anima si sentiva così serena! ». Dal ricordo nostalgico l'autore passa alla meditazione e le sue poesie sono improntate ad una filosofia profonda. Una delle migliori in questo campo è la poesia intitolata « Il tempo », che è una serrata definizione poetica in tre strofe di un problema metafisico.

La poesia di Lamperti comprende bellissimi versi consacrati alla natura, improntate al lirismo sentimentale ed anche qualche epigramma. Ma il pessimismo che traspare nella maggior parte delle poesie ha per base il rimpianto del passato e perciò il tema centrale della raccolta è la nostalgia.

Il noto critico letterario russo — Krecetov — scrive a proposito della « Lira Russa »: « L'opera di questo poeta sorprende piacevolmente per il suo coraggioso ritorno al classicismo del verso russo. Una severa osservanza delle regole della versificazione, la chiarezza del pensiero, la libertà delle espressioni e la sobrietà delle forme come anche la ricchezza delle rime, con l'esclusione quasi assoluta di quelle vocali — tutto questo preso insieme, pone l'autore della « Lira Russa » accanto alla pleiade dei nostri migliori poeti.... ».

Vari architetti italiani hanno lasciato in Russia un nome imperituro, ora avremo anche un poeta russo di origine italiana. Duemila anni fa Ovidio, esiliato in Crimea, faceva versare lagrime alla sua lira per la dura permanenza tra gli sciti. Abbiamo ora nel Lamperti un'altro italiano che si rattrista per il destino che lo ha obbligato a lasciare la Russia. Questo destino, che ha cancellato ciò che l'autore amava, è impersonato in fondo da nuovi sciti (così il Block vide la rivoluzione russa). Il lettore russo sarà riconoscente al Lamperti di aver decantato quella Russia che esistette tra gli sciti di Ovidio e gli sciti di oggi.

Alessandro Fetzov

PITTURE MUSULMANE

(*Continuazione della pag. 3*)

civiltà musulmana e la bizantina, ancor serbante un riflesso della gran luce della grecità; e con un richiamo alla « divina Grecia » terminano le dotte pagine di questo storico dell'arte orientale, per quanto mai alieno da retoriche infatuazioni. Così da qualsiasi più remota provincia dell'arte d'Occidente (e in questa più larga accezione intendiamo qui inclusa l'arte stessa musulmana, nei suoi motivi più fecondi e vitali) risalendo il corso dei secoli e delle civiltà, la sorgente prima si appalesa sempre lì, nel vecchio e sempre nuovo miracolo della grecità. Certo, ben poca coscienza avevano di ciò i buoni artigiani in turbante che lavoravano per il Re infedele sui palchi della Palatina; ci voleva la sagacia del dotto moderno per scoprire i sotterranei, invisibili legami. E a lui noi siam grati, a nome di tanti altri profani, per la sua opera di sottile esegeta, che dalla penombra rutilante del tempio palermitano ci riconduce alle fonti prime della nostra civiltà occidentale.

Francesco Gabrieli

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 25 - ROMA, 19 GIUGNO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

PRISMA DELL'ARROGANZA

In una lettera che Tolstoi scrive a Romain Rolland, e che quest'ultimo pubblica in appendice alla raccolta di alcuni saggi letterari, il grande russo parla a lungo del lavoro manuale, della sua dignità, del suo potere purificante e della sua necessità morale, inferendo da questo principio che lo scienziato, l'artista, l'uomo di lettere debbono considerarsi come veri e propri operai, se non vogliono attingere quel sublime che porta questo nome: il ridicolo.

L'argomentare del Tolstoi, come spesso gli accade quando volta e rivolta concetti, è elastico ma non solido. Le impressioni fresche e flessibili sono un arpeggiamento ora forte, ora delicato, ma non riescono a subordinarsi ad una linea di ragionamento, o corrono lungo le parallele di un pentagramma, senza mai confluire verso una convergenza indicatrice. Ma al di là dell'animazione instabile, vi è in questa confessione tolstoiana un'idea dominante che merita di essere meditata.

Dopo aver presentato in un dittico risentito un Lulli « che a suo rischio e pericolo abbandona il servizio della cucina per suonare il violino » e l'allievo del Conservatorio il cui solo dovere è quello di studiare, contesta a questo ultimo ogni vocazione, perchè l'unica prova della vocazione è il sacrificio. Ora, quale sacrificio compie lo studente il quale frequenta il Conservatorio, ossia « profitta » di una posizione che intravede « vantaggiosa? ».

« L'attività intellettuale — incalza — è un'attività eccezionale, che diviene un dovere e una gioia, soltanto per coloro che sono sostenuti da una vocazione ».

Ma chi ci dà un segno autentico della vocazione? Il sacrificio. « La vocazione non può essere conosciuta e provata se lo scienziato, o l'artista, ad essa non sacrifica la sua felicità, il suo riposo, il suo benessere. Un uomo che continua ad attendere al suo lavoro per sostenere con la fatica delle sue mani la propria vita e ruba le ore al riposo e al sonno per pensare e produrre nella sfera intellettuale, dà prova della sua vocazione. Ma colui che si libera dal dovere morale di ogni uomo, e con il pretesto del suo gusto per le scienze e le arti, « s'arrange » una vita di parassita, non produrrà che scienza falsa e falsa arte ».

L'errore del Tolstoi qui consiste nel credere che codesta prova sia l'unica prova. Certo chi rinunzia a ciò che gli uomini avidamente ricercano, chi si priva cioè del benessere e tiene a vile la felicità, e si nega il riposo, verso qualcosa è chiamato. Tutto però sta a vedere, se la voce è autentica o se invece è giuoco di risonanze, eco altrui. E' molto più numeroso di quanto il Tolstoi non supponeva, lo stuolo di quei falliti di cui la gente ride, e archivia tra i maniaci. Per un Lulli che lascia il mestolo per il violino, ce ne sono cento che abbandonano ciò che vale più del mestolo, e si danno a peregrinare per tutte le zone impervie, aspettando di cogliere un fiore, un fiore solo di arte. Se la pena e la privazione bastassero a testimoniare la vocazione all'arte e alla scienza, gli artisti e gli scienziati sarebbero più numerosi delle formiche. E il Tolstoi stesso ha sospetto di ciò, quando si chiede perchè artisti e scienziati si affannino tanto a convincere gli altri della loro utilità: « La ragione è che i veri operai della scienza e delle lettere non s'arrogano alcun diritto; essi offrono i prodotti del loro lavoro, questi prodotti sono utili, non c'è quindi alcun bisogno di diritti e di prove di codesti diritti. Ma la gran maggioranza di coloro che si dicono scienziati e artisti sanno assai bene che quanto producono non vale quel che consumano. Da ciò l'ossessione, l'importunità, il clamore, e la pena per far intendere a tutti che la loro attività è indispensabile al bene dell'umanità ».

E' proprio quindi la non confessata convinzione di essere inetti al loro compito che fa muovere codesti poveri eterni mendicanti di gloria e di riconoscimenti pubblici, ad arrogarsi quei tali diritti di cui parla il Tolstoi. Ed il modo che seguono nella loro agitata controversia coll'inimico mondo li fa arroganti.

La fenomenologia dell'arroganza campeggia varia, ora dissimulata in raggiri, ora invece balzante all'assalto, ora subordinata ad un invisibile capo, ora anarchica e ribelle, ora tacita, ora urlante. Il desiderio, la pretesa, la presunzione, nel richiedere per quattro versi, o per una pennellata l'attenzione e la riverenza universali, vengono creando un'atmosfera da « Secchia rapita ». L'opinione smodata del proprio merito non tollera disapprovazione. Tale scrittore prima di consentirvi di prendergli le misure, guarda se il vostro centimetro è d'oro. Tale pittore pesa il vostro sacchetto di aggettivi, per vedere se siete sufficientemente fornito di moneta linguistica da offrirgli nel saggio che avrete la fortuna di dedicargli. Tale filosofo vi fa subire un esame che mette in chiaro soprattutto se avete capito che il pensiero abbia aspettato lui, proprio lui, per mostrarsi nel suo manto stellato.

Non si condanna la speranza altera, non ci si indigna con la fiducia avida, perchè sappiamo quanto sia ingenua ogni forza non ancora impegnata nei limiti, nelle contraddizioni, nei ripudi del reale. Ma ci sconcerta quella furiosa presunzione che ci scrolla villanamente, per farci prostrare in ginocchio ed adorare ciò che vince la Perfezione divina stessa.

Quanto opportune quindi le riflessioni del Tolstoi, che sbuffa di sdegno amaro contro coloro che si aggiudicano tutti i privilegi umani e divini, perchè l'arte o la scienza, a creder loro, li visitò e li prescelse. E' salutare quindi il ripetere a chi ne ha bisogno i ruvidi giudizi di Tolstoi. Perchè darsi pena a dimostrare l'utilità delle opere del vostro ingegno? Chi contesta all'artiere l'utilità di ciò che produce? Ma quando vi dimenate per estollere i modi della vostra attività sul lavoro dal comune degli uomini, noi ci rifiutiamo di seguirvi in una superstizione di cui siete idoli e credenti allo stesso tempo, e della vostra arroganza sorridiamo con amarezza, convinti che « piantare un albero, allevare un vitello, pulire un pozzo » sia più meritorio che far tremolare soffiandovi fiati di vanità, qualche sillaba, o ammaccare un giudizio fino a renderlo invalido, o covare una teoria inutile e sterile come un uovo di marmo.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

POETI E PANTERE

Grave lacuna nella cultura nostra non conoscere Damoo. E' costui un domatore che in tutte le metropoli del mondo tiene il pubblico con il fiato sospeso quando abbraccia e si fa abbracciare da Sonia, la passionaria, nel rango delle belve, che neppure le viscere materne ritennero dagli istinti feroci, perchè messe al mondo tre sue creature, dopo averle guardate le divorò.

Eppure Damoo di questo mostro è riuscito a fare un esemplare di tenerezza e di mansuetudine. E' commovente veder lui circondato in un amplesso dagli artigli della passionaria, morbidi come il velluto, nei quali non vi è più traccia di unghie retrattili.

Quale il segreto di questa portentosa metamorfosi? La frusta, il digiuno, la droga? Nulla di tutto questo. La poesia: si la poesia, perchè Damoo confessa che i poeti, i massimi, costituiscono l'unica sua lettura quotidiana; e tutto quello che i vati gli versano nell'animo, gli brilla nell'occhio e gli palpita nel gesto. E Sonia presa nel cerchio magico della poesia, muta natura e si fa dolce come l'acqua del ruscello, placida come la luna, tenera come l'argento dell'olivo.

Un bel soggetto per gli educatori. E anche per i poeti, i quali però dovrebbero spiegarci perchè Sonia si fa umana per travaso di poesia, e i poeti si fanno Sonie per travaso di bile.

COMMENSALISMO E PARASSITISMO

Chi desidera approfondire i problemi della relatività del linguaggio legga gli scritti dei biologi. Di un professore dell'università di Neuchâtel si dice che « i suoi lavori sui vermi intestinali sono universalmente apprezzati ». Vedere l'universo chino in ammirazione sui vermi intestinali e sul loro investigatore, è cosa che, almeno per un momento, conturba.

La bella parola « flora », se passa nel dizionario dei biologi deve sopportare enunciati come questo: « L'intestino è costantemente pieno di miliardi di batteri che vi si moltiplicano attivamente. Questa flora *è dannosa o presenta qualche utilità? » Questa flora, confinata laggiù...*

Altre volte però i biologi ci regalano voci che invano cercavamo nel nostro comune repertorio linguistico. Una di queste è commensalismo. *Se un giorno vi trovate nella necessità di usare al figurato* la *parola* parassitismo, *avete un momento di perplessità, perchè o non volete offendere o non amate di essere offeso: e se vi tormentate tra il dolce dire e il non poter dire, allora benefica viene in soccorso la parola* commensalismo *di cui appunto i biologi fanno uso corrente. Esempi di commensalismo li troverete naturalmente in tutte le attività umane, e la parola che lo indica, specialmente in certe congiunture, vi serve assai bene. E così la brutta e vieta ed offensiva voce « parassitismo » cade* dal *gergo e viene sostituita dalla sua urbana consorella.*

Ad ogni modo vi consiglio di farne parco uso.

NON COSTA NULLA ALLA PATRIA

« Un po' di gentilezza, di dolcezza non costerebbe nulla alla patria e avrebbe un gran prezzo per i patrioti ».

Ben detto. Ma lo svizzero che azzardava questa proposizione e ne faceva il centro di alcune sue invocazioni all'urbanità, degli amministratori, dimenticava che quel che non costa nulla alla patria, costa moltissimo a questi ultimi. L'autorità ha i suoi umori, ed in genere, sono cattivi. L'autorità ha la sua prosopopea, il suo gergo, la sua stanchezza, il suo scatto: cose tutte, in genere, inurbane. Alla patria la gentilezza non costa nulla; ma all'autorità costa tutta se stessa.

Lasciamo quindi lo svizzero ammonitore, e chiediamogli d'imprestarci quella sua proposizione che noi vogliamo inviare a tutti coloro che tra poco saranno giudici d'esame. Diciamo loro: « Un po' di gentilezza, di dolcezza non costerebbe nulla alla scuola, e avrebbe gran prezzo per gli alunni ».

Varius

AMBIZIONI "EUROPEE,,

A lume di dibattiti tuttora in corso, si può riesaminare il problema della europeizzazione letteraria: una questione attorno alla quale si sono consumate tonnellate di carta.

Reagire al protezionismo mentale, ricondurre la nostra letteratura alla popolarità che la circondò durante la Rinascenza, spezzare le barriere dell'incomprensione è una sacrosanta ambizione. Senonchè il medio intellettuale italiano crede che il protezionismo si abbatta e le barriere cadano solo uniformandosi ad un esemplare letterario e stilizzandosi secondo un modello di cui si detiene il figurino a mezza distanza tra Londra, Ginevra, Parigi, New York, appartenendo all'internazionale del romanzo psicanalitico e della lirica pura, adottando come direttori spirituali Gide, Huxley, Sartre, Eliot, Camus, Kafka, la Woolf, etc.

Il problema non è d'oggi, come comunemente si crede. Alla fine del '700, c'erano gli Abati cummisti e i professionisti delle lettere che deliberavano per ogni epigramma di Voltaire; e la Società elegante, quella stessa che covava nel suo seno il « Giovin signore » satireggiato dal Parini, rifiutava ogni messaggio che non venisse d'Oltre Alpi. Una colluvie di romanzi e di novelle pullulanti dalla più pedissequa imitazione francese si rovesciò sulla penisola. Sulle scene furoreggiarono le imitazioni di Diderot, Mercier, Beaumarchais; l'Abate Chiari rimpinzò i suoi romanzi di filosofesse, dame erranti e cavalieri di spirito; lo stesso Goldoni soggiacque alla moda e somministrò al pubblico veneziano un certo pubblico di Pamele e di Milordi visibilmente calcati sui modelli dominanti. Vennero in voga anche fra noi gli avventurieri filosofi, i figli naturali, le monache perseguitate e i disertori. Carlo Gozzi, irriducibile avversario delle novità, ha rappresentato con veemenza l'universale frenesia per « i libriccini » d'Oltre Alpi. Non visse però abbastanza per sapere che le rabberciature francesi, malamente trapiantate da noi, morirono sul nascere e l'Abate Chiari, lo scrittore più soggiogato dal « lacrimoso » influsso anglofrancese, è oggi universalmente dimenticato. Diventarono europei, invece, gli scrittori che non si uniformarono incondizionatamente ai figurini in voga, ma crearono secondo il ritmo interiore dello spirito che detta dentro: Foscolo, Leopardi, Manzoni, storici e filosofi come Gioberti, Cantù e Giuseppe Ferrari. Analogamente alla fine dell' '800 entrarono nella circolazione europea la Serao, D'Annunzio, Fogazzaro, la Deledda, il cui spirito sembra a prima vista, incomunicabile e intraducibile. E l'equivoco dell'europeizzazione non è stato mai tante volte agitato in Italia come negli ultimi trent'anni. Si è gridato a più riprese contro l'impotenza della letteratura locale; si sono bandite con imperiosi megafoni le estetiche accattate d'Oltre Alpi; si è tuonato contro la « timidezza Umbertina » si è decretato l'ostracismo a chiunque non si decidesse a parlare il gergo di moda, e a non ripetere la parola d'ordine convenzionale. Riviste e giornali sono stati fondati con solo scopo visibile di propalare fra noi, Freud e Lawrence, Huxley e Gide, Sartre, o Thomas Mann, Rilke e Kafka. Con la più colossale imbonitura sono stati diffusi non soltanto i grandi scrittori di oltralpi, ma anche i minori ed i minimi. Fino a ieri Morand o Mauriac, Maurois o Duhamel, avevano acquistato fra noi una reputazione superiore a quella goduta nel loro paese d'origine. Commentarii lancinanti di meticolosità sono stati dedicati alle quisquilie di Joyce o di Rilke; attorno all'estetica di Valéry si sono sciupati più sforzi ermeneutici che non attorno alla « Divina Commedia »; il famoso « non giudicare » di Gide è stato strombettato ai quattro venti; l'*Ulysses* di Joyce ha provocato più imitazioni che i *Reali di Francia*, insieme con i romanzi in ventiquattr'ore accreditati da Virginia Wolf. Con tali sistemi, taluni nostri scrittori hanno creduto di slanciarsi sui rettifili dello « *Weltlitteratur* » e si sono disciplinati severamente per rendersi accettabili nei « *Pennclubs* » e nelle sale di Parigi, Londra, New York. C'è stata gente, fra noi, per la quale una lirica insuscettibile d'essere ricondotta all'estetica della « poesia pura » è stata già condannata in anticipo. C'è stata gente che non conosceva altri maestri di morale che Alain o Benda. C'è stata gente incapace di comporre un saggio critico senza scimmiottare Thibaudet o Thierry - Maulnieri. Ci sono romanzieri che hanno rifatto Proust e Joyce e che stanno rifacendo Kafka ed Hemingway.

La verità è che una letteratura mondiale, nonostante i miraggi di Goethe, non si costituirà mai. Si costituirà, caso mai, il giorno in cui si parlerà l'esperanto e nei docks di Amsterdam si sentirà alla stessa maniera che nelle « isba » russe, nelle officine della Ruhr come fra i trulli delle Puglie. Una federazione di spiriti è forse possibile in tutti i campi tranne in quello dell'arte.

Non è esistita mai una letteratura universale, nè mai esisterà. Universali sono diventati solo gli scrittori che hanno elaborato un contenuto proprio, che hanno imposto al mondo un'originale visione, che erano depositari d'un senso cosmico, d'una tavola di valori e una sensibilità religiosa e morale espressa dal proprio incomunicabile travaglio. Così, ad esempio, universali, sono stati gli scrittori e i poeti dell'umanesimo italiano, da Petrarca all'Aretino. Universali sono stati i drammaturghi inglesi del Seicento colle loro irruenze d'animo e di stile metaforico, universale è stato il romanticismo tedesco, universale la letteratura russa dei diseredati e dei reietti. Universale è stato il « Canzoniere »; universale la « nouvelle Héloïse »; universali il « Faust » ed il « Peer Gynt »; universali « *Guerra e pace* » o « *Delitto e castigo* » ed i « *Fratelli Karamazof* ».

Ma la conquista universale non fu effetto di destrezza letteraria. Goethe ed i romantici tedeschi uscivano da un paese senza splendori di lunga storia artistica, così come vergine e selvaggia era la Russia che scopersero Gogol e Dostojewsky. Ed i loro libri vissero non perchè soggiacessero alle influenze dominanti, ma perchè le contrastarono intrepidamente mentre i ben « informati » settatori del gusto europeo, andarono sommersi.

•

L'evidenza di un tale fatto è irresistibile, ma gioverà una breve esemplificazione. La Germania alla fine del Settecento, e propriamente fino all'irruzione dello « *Sturm und Drang* », era prona alla supremazia francese, a tale punto che il re « illuminato », Federico II, sdegnò sempre la lingua e letteratura patria.

Ma si ebbe con Goethe, Herder, Schiller, etc., l'irruzione geniale. Chi ebbe ragione, fra i settatori della « *Aufklärung* » berlinese, raggruppati attorno a Mendelssohn e Nicolai o Goethe, Schiller ed i romantici che la combatterono? Tra Dostojewsky, nemico dichiarato della occidentalizzazione russa e Turgheniew, che aveva foggiato la sua personalità sui modelli francesi, chi ha salvaguardato fama duratura? Se Goethe fosse stato europeo, e cioè francese di gusto, avrebbe scritto il « *Faust* » o Dostojewsky « *I Karamazoff* »?

La soluzione di questo affannoso e intricato problema si può trovare nell'imperativo morale che Ibsen prescrive al suo eroe Peer Gynt. « Sii te stesso » ripetono gli spiriti a Peer Gynt tra le cavità dei « fyaell » norvegesi. « *Sii te stesso* » gli ripete il tetro fonditore di bottoni. Il trionfo di una letteratura non ha niente di comune con la servilità della moda. Che una letteratura esprima e nutra in sè un profondo contenuto umano; che essa affronti e risolva intrepidamente le inquietudini ed i contrasti di un'epoca; che essa dia risposte non ambigue ai problemi che il mondo suscita nel suo cammino, e quella letteratura correrà sulle antenne di tutti i pali telegrafici e si diffonderà irresistibilmente. Ai grandi libri italiani è spesso toccata la sorte di essere universali. I poeti della Rinascenza francese fanno le loro delizie del *Canzoniere*; le dame della Corte di Margherita di Navarra non ignorano le battute procaci del « *Decamerone* »; il pubblico dei teatri europei, ieri ha applaudito con frenesia « Così se vi pare » o « Sei personaggi in cerca di autore ». Ma per gli scrittori europeizzati che mettono nuove etichette sulla merce importata d'Oltr'Alpi, non può avere che fastidio e indifferenza.

Lorenzo Giusso

Si pregano i Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2160.

PROBLEMA dell'arte-vita

Abbiamo chiuso il precedente articolo « *I criptografi e gl'intelligibili* » con questo asserto: « l'arte nasce dalla vita e ritorna alla vita ». Espressi così, *sic et simpliciter*, il carattere e la natura dell'arte molti dubbi potrebbero sorgere al provveduto lettore. In primo luogo: che noi ignoriamo quanto sia stato detto e scritto dal Foscolo ad oggi, in merito al valore trasfigurativo dell'arte stessa; in secondo luogo: che noi abbiamo della creazione artistica un concetto assai vicino alla funzione della cronaca. E' necessario, pertanto, chiarire, senza ulteriori indugi, il nostro pensiero. Per arte che nasce dalla vita e torna alla vita intendiamo quella che non deriva, nè dalle scuole, nè dai programmi, nè dalle teoriche, nè dalle tesi, nè dalle estetiche.

La confusione, tra le risultanze delle indagini critiche e l'atto creativo, tra gli studi sulla natura dell'arte e la natura dell'arte, è stata, ed è, tale, che spesso abbiamo assistito al fenomeno di una poetica che genera poesia e di una teorica che genera arte. Insomma: è come se un biologo, scoperte e fissate le leggi della vita, pretendesse, nello stesso tempo, di creare la vita.

Questo assurdo nel campo scientifico è ovvio: e nessuno oserebbe mai di tentarlo. Ma nel campo artistico, invece, ha dato luogo ad equivoci che permangono e si aggravano. Così si possono riscontrare anche *ab antico*, nella storia della letteratura fenomeni del genere di quello del *dolce stil nuovo* o del « *marinismo* » o dell'*arcadia* eccetera eccetera, che instaurano norme e dettami sul modo come debba confezionarsi l'arte. *Il dolce stil nuovo*, per esempio, codifica simboli e allegorie. Occorre che sorga una personalità della statura di un Dante perchè la scuola resti scuola e la poesia trovi libero e autonomo sbocco in un'opera che, superati i vincoli accademici e dottrinali, scaturisca dal vivo dramma umano del poeta. E' noto come il *marinismo* prescrisse all'arte la sua famosa ricetta: « *è del poeta il fin la meraviglia e chi non sa stupir vada alla striglia* ». Sono note le formule pastorali dell'*Arcadia*. E giù giù, sino ai nostri giorni, non v'è stato movimento o indirizzo, non v'è stata scuola o corrente, che non abbia pensato di ammannire programmi, decaloghi, proclami, e moduli. Basta questo semplice fatto per creare un ambiente deleterio alla nascita dell'arte. Ci si chiederà: « il poeta, l'artista, quando esprime un suo mondo, quando si accinge all'opera, non ha già dentro di sè, per lo meno, un proposito, uno schema, un progetto da svolgere e da attuare? »

E' vero. Ma, altro è la concezione che nasce istintivamente dai bisogni spirituali e individuali dell'artista, altro il prontuario e il catalogo esteriore e collettivo di una scuola che implicitamente impone o suggerisce una sigla, una maniera, un atteggiamento: cose tutte che portano alla standardizzazione. Qualcuno osserverà: « eh, no: l'impronta personale è insopprimibile ». Rispondiamo: se prevale l'impronta personale, è già soppressa e negata la scuola stessa. Il che è una convalida dell'inutilità e della perniciosità di ogni programmazione esterna e anticipata dell'arte.

La vera creazione artistica, non solo rispecchia il mondo autentico dello scrittore, sibbene è suscitata e provocata segretamente dalla vita stessa dell'artista. Intanto per « *mondo* » e per « *vita* » non s'intenda « il *mondo* » e « la *vita* » nel senso esclusivo di movente storico o cronistico o pratico o materialistico della parola (il che — si badi — ha pure la sua parte d'influsso.; ma nel senso di mondo spirituale e morale, di vita sentimentale ideale e passionale. Anche la cultura è vita dell'artista se entra nel circolo quotidiano della sua esistenza e forma il sangue del suo pensiero; cioè: del suo modo di sentire, ragionare, giudicare, agire; in altri termini: se diventa elemento attivo della sua coscienza e della sua estrinsecazione intellettiva. Vi sono infinite forme di cultura. V'è la cultura scolastica; la cattedratica, la professionale, la burocratica, la tecnica, la scientifica, la speculativa e via di seguito. Tutte queste forme culturali sono di natura posticcia, strutturale, mnemonica, cumulativa; servono ai magazzini del cervello; non servono al ricambio della vita spirituale e psichica, non bruciano entro il fosforo dei sentimenti e delle passioni, nell'*io* segreto della personalità umana. La vera cultura è quella che cessa di essere cultura e diventa natura. Allora (e allora soltanto) può dar vita all'arte, perchè è già vita dell'artista. In tal caso la cultura ha perduto il suo carattere di acquisizione: in tal caso è ormai luce, intelligenza, esigenza e necessità dello spirito.

Motivo per cui riteniamo che siano in errore quelle dottrine estetiche che puntano sull'arte pura ed escludono il contributo del pensiero e della concettualità nel processo creativo. La quistione va posta in altro senso: va posta, cioè nel senso di cui abbiamo detto sopra, nel senso di accertarsi se lo elemento culturale sia rimasto grezzo apporto del magazzino mnemonico o sia entrato nel circolo della vita spirituale dello scrittore, se risulti posticcio e applicato all'arte o se, invece, sia già fuso e inscindibile nell'arte e dall'arte stessa.

•

Ed ecco ancora altre obiezioni. Come fate a sradicare l'artista dalla stessa corrente ch'egli determina e suscita attorno a sè e dalla quale prende anche lume e nutrimento? In parole povere: come fate a condannare le scuole se non v'è scrittore che sia fuori dell'atmosfera in cui vive e a cui dà vita? Come fate, infine, a toglierlo dal proprio elemento e dal proprio tempo se una data espressione d'arte è figlia del tempo e dell'ambiente in cui si realizza?

Qui si fa confusione tra il creatore e gli imitatori. Due cose ben diverse; come son due cose ben diverse la vita autonoma e la vita parassitaria.

Gli imitatori sono, appunto, i parassiti dell'arte e sono perniciosi a sè e agli altri: a sè, perchè neutralizzano la loro personalità o quel residuo di personalità che potrebbero salvare altrimenti; agli altri, perchè determinano una specie di epidemia contagiosa: quella della maniera e della voga.

L'arte è personalità, grande o piccola non importa; importa che sia inconfondibile, autonoma ed autentica. E, perciò, vita vissuta e, in senso largo, autobiografia. Autobiografia? Un sorriso beffardo si disegna sul volto del lettore maligno che subito ci apostrofa: e l'Ariosto, per esempio, e Foscolo? e Manzoni? e Verga? e Pirandello? Non ci direte che l'*Orlando Furioso* sia vita vissuta. Eh, già, nel senso letterale e cronistico, no, di certo. Ma spiritualmente sì: l'*Orlando* è il dramma dell'Ariosto, il dramma dell'evasione dalla squallida realtà quotidiana. L'uomo, che è portato a vivere nell'atmosfera di un mondo avventuroso e fantastico, l'uomo dei tenaci e pur vaghi ardori, l'uomo che smania contro il suo stesso benefattore perchè di « *poeta cavallar lo feo* », deve necessariamente sentirsi rapito dalla favola cavalleresca dei grandi odi e dei meravigliosi amori. In fondo, non ci crede, ma l'ama e ne sorride; e quel sorriso, come dice il De Santis, è la sua partecipazione umana, il segreto sfogo dell'anima sua. Foscolo? Sicuro, il Foscolo dei *Sepolcri*. Immaginate il fervido, l'animoso, il passionale Foscolo, il Foscolo che ammira le alte creazioni del genio, che vive di ardimento e di poesia, che adora Omero e Dante, che ha fede nel trionfo dell'intelligenza, della operosità, dell'eroismo, che crede nella gloria (« *morte sol mi darà Fama e riposo* ») unica sopravvivenza delle peremnti cose terrene; immaginate quest'uomo, tutto proteso nella luce del divenire, accorgersi, a un tratto, che il suo mondo ideale possa crollare, per la *matta bestialitate* di un despota, in seguito ad una legge che tenta di distruggere i segni della civiltà e del progresso, i fari che tramandano da una generazione all'altra le virtù dei grandi sulla terra? Lo sdegno, il dolore, la ribellione dettano le pagine immortali del *Carme*. Esso è un grido di allarme: è la voce del giusto che rivendica i valori eterni dello spirito. La sua poesia non è nata da una scuola; è nata dal dissidio tra l'ideale e il reale. In questo dissidio (sogno e realtà) sono fissati i due poli (positivo e negativo) dai quali scaturisce la scintilla dell'arte. Dall'urto contro la barbarie faziosa del proprio tempo sorge la « Divina Commedia ». Essa è la vendetta di Dante: è il dramma dell'uomo che ha perduto la patria e la cerca, che non trova carità umana e si rifugia in Dio. Arte-vita: urto tra la realtà e il sogno. Nemmeno Manzoni si sottrae alla nostra tesi. Qual'è il suo dramma spirituale? La crisi della conversione, la pietà cristiana, la giustizia divina, la redenzione degli umili, la disfatta dei prepotenti. Ecco i *Promessi sposi*. Arte-vita. Urto tra l'ideale e il reale.

Non sembrerebbe altrettanto facile trovare un rapporto tra l'arte e la vita di Verga. Eppure c'è; ed è di quelli che creano il *pathos* in un temperamento intimamente sensibile alla tragedia sociale, qual'era quello del Verga. Egli è vissuto nelle campagne, accanto ai contadini, è vissuto, fra gli scogli, accanto ai pescatori, ha rivissuto la pena, il tormento della povera gente, la miseria, l'egoismo, l'amarezza dei suoi personaggi. Li studiava, li seguiva, li osservava con una partecipazione d'anima e di pensiero da missionario. Verga è stato nella casa del *nespolo*, ha conosciuto padron 'Ntoni, Rosso Mal-pelo, Jeli il pastore, Nedda, Mena, mastro don Gesualdo, i fratelli Trao: ha sentito l'affanno e il travaglio di questa umanità massacrata dal bisogno, dall'avidità, dall'ambizione, dall'inutilità stessa del suo sforzo quotidiano. Arte-vita. Urto della realtà contro il sogno della cristiana carità del prossimo.

Pirandello? E' noto come tutti i problemi dell'arte pirandelliana traggano origini dal dramma familiare dello scrittore: la pazzia della moglie.

(Continua al prossimo numero)

Giuseppe Villaroel

LUCREZIO E LEOPARDI

Se si dovesse tener presente la partecipazione intima al senso panico della vita e delle cose del mondo, o quella bruciata scarnificazione dei fatti sentimentali, la poesia di Lucrezio si incontrerebbe liberamente con quella di Leopardi. Nè sotto questo aspetto a noi dispiacerebbe un riesame del « De rerum natura » e dei « Canti » o forse più ancora delle « Operette morali ». Ma questo cammino solo in parte è stato seguito; mentre i due poeti spesso, più che per quel senso, sono stati accostati per accidenti e motivi che la poesia invece in ognuno isola e distacca. Ecco ora due recenti volumi che però isolatamente su quel senso della vita e delle cose appuntano il loro esame. Il Ferrero presenta un saggio, ricco e costruito, sulla poetica di Lucrezio, avviato da una limpida e acuta prefazione di quel grande maestro ch'è Augusto Rostagni. Il tema essenziale del saggio è la ricerca storica (anche se, beninteso, è fatta di elementi poetici) di un'ambientazione formale e stilistica del poema lucreziano. Posto su questo cammino, dinnanzi al Ferrero, che mostra di conoscere validamente l'opera e la critica sul poeta, si sgretolano tutte le costruzioni arbitrarie e artefatte, depositi insolubili in un efficiente discorso critico, che avevano fatto di Lucrezio un arcaico e di Catullo, vicin suo grande, un innovatore: l'un contro l'altro armato. Rotte queste barriere, i due poeti, senza compromettere quella ch'è la riconosciuta individualità delle forme poetiche, vengono studiati nei loro motivi e nel loro mondo, che non si escludono ma quasi si integrano in affinità ed interferenze, per cui sarà possibile vedere che « tra gli epigoni dell'epicureismo campano e lucreziano l'influenza neoterica si affianchi a quella etica e della scienza di cui il poema lucreziano aveva costituito un esemplare tentativo ». Il Ferrero oltre alle puntuali ricerche tecniche e letterarie, che il Rostagni ha posto in rilievo, ferma la sua attenzione ai temi che con quelle ricerche formano un tutt'uno: il tema della brevità della vita, il tema del pessimismo di fronte alla storia del mondo, il tema della sofferenza e della inquietudine, ecc. Perciò tenendo d'occhio questi motivi di poetica, noi abbiamo voluto accostare a Lucrezio il Leopardi, che trova oggi un critico nuovo e penetrante. Il Frattini non si è abbandonato, come certa scuola recente che va ristudiando il Leopardi distaccato dai suoi valori umani e poetici quasicchè la parola fosse nata da un puro atto della parola stessa (altri, e noi li riconosciamo, sono i meriti di questa critica), ma si pone davanti al Leopardi poeta e uomo e va insistendo per tutto il saggio, e giustamente, sull'« armonica implicazione fra tutti gli scritti del Recanatese, dai *Canti* alle *Operette* all'*Epistolario* ». Ritrovata la circolarietà dei motivi (come noi non ci stancammo di fare nel saggio sulla « Genesi e formazione letteraria dei Sepolcri » di U. Foscolo), il Frattini ne ripone il centro motore nello spirito leopardiano, per cui lo stesso pessimismo, ad esempio, non si pone in relazione alla storia dell'epoca, ma in « funzione della sua storia, intima ». Su quest'arco teso sul crollo della fede della verità e della ragione, via via spunteranno i motivi e le forme della poesia. Per una storia leopardiana distesa, concretizzata in elementi e motivi di poesia e biografia, che nel Frattini sembrano bruciati ed arsi, rinvio il lettore al volume del Natali, anche questo scritto con quel garbo e vigorosa umanità che noi non ci stanchiamo di ammirare nel suo « Settecento » vallardiano riapparso ora in seconda edizione.

Aldo Vallone

Dal documentario: « Chiostri e Cortili » di V. Mariani e U. Magnaghi (Ist. Luce)

LA RIFORMA
degli istituti musicali

Parlando recentemente su questa rivista (n. 19 del 7/5 c.a.) di educazione musicale, abbiamo avuto occasione di esaminare i riflessi individuali e sociali della insufficiente preparazione culturale dei giovani che frequentano le nostre scuole musicali. L'accenno aveva un semplice valore indicativo ed esemplificativo per illustrare e confermare in qualche modo il senso di un problema di fondamentale importanza ai fini della proposta riforma scolastica.

Le conclusioni dell'inchiesta nazionale per la riforma della scuola ha sì messo in luce la necessità inderogabile di un miglioramento della cultura generale nelle scuole musicali, ma questa necessità è emersa, più che altro, da considerazioni di ordine pratico. Comprendiamo, quindi, il contrasto netto delle opinioni quando si è trattato di esaminare la qualità e la quantità delle materie da istituire e soprattutto la opportunità di rendere i programmi corrispondenti a quelli della scuola media.

Tenuto conto di una visione così parziale del problema, non è allora neppure il caso di entrare nel merito delle varie proposte poichè in ciascuna prevale non una direttiva sostanziale, ma, una preoccupazione contingente come quella che teme di gravare eccessivamente sull'orario che l'allievo di necessità deve ai suoi studi musicali.

Indubbiamente questa ed altre analoghe preoccupazioni possono essere legittime, ma soltanto se la cultura non viene intesa come funzione di disciplina dello spirito. Questo, invece, è il senso della nostra posizione poichè quando si parla di cultura non bisogna pensare, secondo l'espressione di Montaigne, ad una testa piena, ma ad una testa ben fatta. La precisazione s'intende, è valida per ogni ordine di studi, ma conserva un significato tutto particolare se riferita all'educazione artistica che deve guardare con sospetto ogni forma di erudizione che possa soffocare la spontaneità dell'anima.

Non pensiamo, quindi, sotto il pretesto di una cultura generale, di provocare la menomazione o quanto meno la distruzione di attitudini fondamentali per l'esercizio dell'arte. Il nostro concetto di educazione musicale risponde piuttosto ad una visione organica del problema.

E' necessario, in primo luogo, dare una cultura ed una direzione generale alle facoltà naturali dell'allievo, senza pretendere di applicarle subito ad un uso pratico e determinato, per renderlo capace un giorno di adattarsi alle necessità della vita, così come il fanciullo deve apprendere a camminare prima di sapere dove deve andare. Si tratta di coltivare il terreno vergine della natura: operare, cioè, un innesto sulla natura primitiva e selvatica dell'uomo per farle produrre frutti di una migliore umanità. Si forma, così, la sensibilità al sentire per distinguere il bello dal brutto, la volontà al volere per scegliere tra il bene e il male, la ragione a ragionare per accogliere il vero, e respingere il falso.

E' un'educazione, questa, che non minaccia diritti acquisiti ed ancor meno pretende di imporre programmi gravosi che, del resto, non hanno alcuna utilità. Essa vuole essere soltanto una cultura metodica del fondo di umanità comune a tutti gli uomini e un adattamento più o meno completo alle contingenze particolari del tempo e del luogo, di situazioni e di bisogni, di aspirazioni morali e politiche che costituiscono il carattere di un'epoca e di una nazione. Una educazione, insomma, che tende ad elevare le attitudini naturali, attraverso un equilibrio del loro sviluppo, senza che alcuna possa essere esaltata a danno delle altre mentre tutte collaborano a realizzare l'ideale di ciascuna.

Dopo di ciò noi chiediamo ad una educazione umanistica dell'artista, di formare la sua ragione senza temere di violentare le sorgenti delicate della sua sensibilità. Apprendere a pensar bene è infatti il fondamento di ogni educazione intellettuale e morale. La ragione, certamente, non è sufficiente a formare l'uomo in genere e l'artista in particolare, ma non si può impunemente prescindere da essa senza andare incontro ad uno spiacevole disordine mentale. Anche il gusto, d'altronde, che precede il giudizio ha bisogno della ragione per spiegare le sue preferenze.

Volendo comunque esprimere completamente il nostro pensiero, diciamo che la ragione dovrebbe avere un compito di primo piano nella formazione dell'artista. E dicendo ragione non vorremmo essere fraintesi, poichè non intendiamo soltanto la facoltà di ragionare secondo le regole della logica che sono come la ginnastica dell'intelligenza. Intendiamo piuttosto un'abitudine a riflettere sui fatti, sulle idee, sulle parole: un'abitudine che preservi lo spirito dal difetto molto comune di attenersi al giudizio degli altri per giudicare. La moda, infatti, è sovrana anche in fatto di idee e dispone di un formulario completo per tutti gli argomenti: teatro, musica, letteratura, politica ecc. Ogni formula poi ha valore di Vangelo per tutto il tempo che dura una certa moda.

Non si deve dunque temere di sottoporre lo spirito ad una disciplina di studi che possano svegliare l'attenzione e suscitare motivi di riflessione. Si deve, in altre parole educare il senso critico perchè la persona si abitui a pensare da se, a parlare assennatamente ed a tacere se non può trattare un argomento meglio degli altri.

Questo il nostro punto di vista. E quanto abbiamo sin qui rapidamente rilevato ci sembra sufficiente per giungere ad una direttiva pratica e ad una formulazione di programmi. E' opportuno ora esaminare un punto di vista oggettivo e chiederci ciò che più ci interessa: se cioè nella constatata insufficienza dei programmi culturali sia da vedersi una consapevole presa di posizione o, per lo meno, una scarsa sensibilità ed un pigro disinteresse degli insegnanti degli istituti musicali o dei musicisti in genere.

Siamo lontanissimi dal sospettare un fatto del genere che, d'altronde, renderebbe ben difficile la nostra discussione ed inutile anche la più saggia riforma.

La insufficienza dei programmi culturali deve essere piuttosto ricercata nella fissità di schemi giuridici che impastoiando la didattica rendono difficile, se non impossibile, l'adeguamento di essa ad esigenze ed a tempi nuovi.

Piuttosto che vedere, quindi, se i musicisti siano zelatori di questo o di quel programma didattico dobbiamo cercare in loro quegli elementi di persuasione che li dimostrino capaci e desiderosi di attuare, attraverso i programmi, una vita artistica di più largo respiro.

Per rispondere in maniera definitiva manca un'esauriente ed obiettiva documentazione. Abbiamo nondimeno alcuni dati non privi di significato per quanto il nostro esame debba limitarsi per ora al solo Conservatorio di S. Cecilia, in mancanza di elementi che interessano gli altri Istituti musicali.

In questi ultimi tempi, in particolare, abbiamo potuto constatare intanto gli sforzi tenaci e costanti della Direzione per restituire a quel Conservatorio una dignità ed una serietà di studi musicali che la guerra aveva compromesso in maniera molto grave. Questi sforzi già rivelano la precisa volontà di portare ad un limite massimo di rendimento le possibilità didattiche offerte da programmi ormai insuficienti per l'usura del tempo.

Su questa base è stato possibile creare ed inserire, su un piano culturale specifico, il solo d'altronde consentito, tutto un programma nuovo di corsi e manifestazioni che hanno permesso agli allievi di conoscere ed apprendere importanti aspetti scientifici, storici ed estetici delle singole discipline musicali. Si tratta di un programma di larghe vedute e di concezione moderna poichè ha consentito, tra l'altro, l'istituzione di corsi straordinari come quelli di musica cinematografica e di musica folcloristica.

I benefici risultati di una maggiore serietà di studi e di questo intelligente indirizzo culturale si sono potuti rilevare anche nelle annuali manifestazioni musicali delle singole classi: manifestazioni che hanno raggiunto una dignità artistica che ormai sembrava perduta.

Il terreno quindi ci sembra favorevole per una radicale riforma, se un'ulteriore indagine ci consentirà di constatare elementi altrettanto positivi.

Dante Ullu

Dei 23 iscritti al 1° Concorso Internazionale per la migliore esecuzione di musiche chopiniane sono stati ammessi 17 concorrenti. Alle gare eliminatorie hanno preso parte sette pianisti e a quelle finali tre pianisti. Il premio è stato assegnato a Sergio Marzorati (Milano) e attestati di lode agli altri due: Zènon Fishdein (Buenos Aires) e Maria Antonietta Drago (Roma).

LE UNIVERSITÀ ITALIANE

LO "STUDIO" DI BOLOGNA

Dovendo scrivere di fatti o rievocare persone e cose dove per l'osservatore si intrecciano interessi di carattere culturale ma anche motivi umani e sentimentali, ci si trova in imbarazzo per il desiderio di armonizzare, scrivendo, la severità di una narrazione obiettiva con il calore di sentimenti siano essi di simpatia o di gratitudine.

Di ritorno da una visita a Bologna, e particolarmente a quella Università degli Studi, il cui solo nome popola la nostra mente di infiniti ricordi legati alla sua storia gloriosa, volendone scrivere in questo nostro settimanale ci rendiamo conto delle difficoltà di armonizzare un adeguato omaggio agli amici numerosi di quell'Ateneo, che ci hanno accolto con tanta affettuosità, con una rievocazione, la meno imperfetta, di quei tesori storici ed artistici che abbiamo avuto occasione di osservare particolarmente.

Alla cortesia prima di tutto dei colleghi nostri al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, i professori Battaglia, Bonino, Grandi ed Evangelisti, dobbiamo l'aver noi avuto una cordiale accoglienza dai numerosi professori universitari di quella città e dai rappresentanti vari della cultura e dell'industria. Nel corso di alcuni articoli che intendiamo dedicare all'Università ed alla città di Bologna avremo modo di ricordare tutti coloro che abbiamo incontrati, spiacenti di non poter sottolineare l'attività di altri nel campo della vita e della cultura.

L'« Alma Mater studiorum »

Ricordo di aver visitato piccole città di provincia e borghi che un giorno erano stati centri vivi di attività culturali che hanno lasciato orme indelebili.

Nell'osservare palazzi e contrade che conservavano ancora tutti i segni di una antica grandezza, che il tempo non è riuscito a cancellare, quasi per contrasto ci offendeva l'oblio dei nuovi abitanti occupati nei loro traffici. Nonostante il brulichio di una popolazione accresciuta, noi avevamo tuttavia il senso di desolazione che si prova davanti a città abbandonate.

Bologna, invece, che per le sue industrie, per la ricchezza del suo suolo, per la laboriosità dei cittadini s'allinea con le grandi metropoli d'Italia, anima però anche il suo passato, i suoi vetusti monumenti, le sue contrade dove in ogni angolo antichi palazzi carichi di storia dominano le più recenti costruzioni, con l'attività scientifica di un collegio di professori universitari di fama mondiale che, per il senso di continuità del sapere, fissi gli occhi alle gloriose tradizioni, e per l'ansia del progresso, costituiscono veramente il lievito per nuove conquiste.

E la cittadinanza sente questa superiorità morale senza calcolo di quei fattori economici che altrove spesso costituiscono e conturbano i criteri per le valutazioni personali. L'uomo dell'industria, l'agricoltore, il piccolo commerciante, ogni qual volta incontra o riconosce un professore universitario raddoppia il suo ossequio e colorisce con maggiore vivacità le sue cortesie. A distanza di secoli e secoli rivive ancora l'antico spirito di questa « alma mater studiorum » che fu per tanti anni espressione di popolo, fuoco di conquista per una maggiore giustizia e solidarietà umana. Allora veramente i maestri di questa università erano considerati i sacerdoti della saggezza ai quali si volgevano gli occhi dei popoli e dei governanti. Per questo, nelle antiche costituzioni i rettori nell'esercizio delle loro funzioni, avevano diritti di precedenza sui vescovi, sugli arcivescovi e sugli stessi cardinali che eventualmente fossero stati allievi allo studio bolognese.

E questa passione per il passato, questa febbre d'essere all'avanguardia degli studi, nei nuovi maestri dello studio bolognese fermentano con un carattere di universalità di interessi che non ci attendevamo di trovare in questo clima culturale dove la specializzazione ha spesso attenuato o spento l'amore per la nostra tradizione umanistica che è universalità nello spazio e nel tempo.

Specialisti, ma umanisti

Professori di discipline medico-chirurgiche come il prof. Guerrini, attuale Rettore dell'Università, e Forni, che s'accendono d'entusiasmo per cimeli conservati religiosamente e per le opere d'arte di cui spesso essi lamentano l'abbandono, maestri di ingegneria come Evangelisti e Dore che mi accompagnano a visitare per la città chiese e palazzi storici, parlandomi con tanto entusiasmo di glossatori e giuristi, discussioni animate ed interessanti negli istituti scientifici dei professori Battaglia, Bonino, Mangini e Grandi, e le domenicali riunioni alla Villa del prof. Ghigi, tuttora ricordato per il suo glorioso rettorato, che la sua casa ha convertito in un cenacolo di dotti, mi facevano tornare alla memoria la speranza e l'augurio di Giosuè Carducci: « che lo studio di Bologna, con la forza che ha delle memorie, possa innovando riprendere il magistero civile che un giorno esercitò nel mondo ».

In tempi ancor calamitosi, conseguenti quell'evo che il prof. Calcaterra, nella sua storia pregevole dello studio bolognese ben definì il vivaio delle nuove stirpi fluttuanti e rimescolantisi, cioè dopo il mille, come scuola di diritto ebbe nascimento la Università di Bologna.

E fu bene che in quel risveglio della vita nazionale si incominciasse col fissare norme al convivere civile, aderenti alla nuova realtà storica.

In un documento bolognese del 1067 ricorre il nome di un Albertus, legis doctor, e, poco più tardi, d'un tal signore chiamato Pepo che *cepit*, secondo l'espressione di Odofredo, *auctoritate sua legere in legibus*.

Per ragioni tuttavia convenzionali, al 1088 si fa risalire il nascere della Università di Bologna che, pur non essendo sorta per decreto di pontefici o di imperatori ma *ex consuetudine* e per virtù di uomini e passioni di discenti, ebbe fin dall'inizio il crisma della romanità. I primi maestri posero a fondamento del loro insegnamento il diritto romano.

Con Irnerio veramente s'inizia la serie dei grandi maestri di questa Università, la più antica d'Europa e che per tanti anni tenne il primato nel mondo.

La schiera dei suoi discepoli immediati presto assurse dal rango di maestri all'Università a consiglieri di popoli e di governanti; perchè la grandezza di Irnerio non sta solo nell'aver interpretato in modo sommo i testi di Giustiniano, quasi fossero voce universale ed eterna di giustizia e di equità, ma di aver lavorato a sopravvivere nei propri discepoli: Bulgaro, che fu detto il Boccadoro, Martino, il Signore delle leggi, Ugo, mente giuridica, Jacopo, il secondo Irnerio.

Ognuno di loro formò una scuola che era la casa per i sopravvenienti discepoli; ogni cattedra era quasi una università. Era la passione dei docenti, era l'interesse dei discepoli che dava allo studio bolognese la sua unità.

Storia parallela dell'Alma Mater e dell'Europa

Fino a che non s'aprì l'Archiginnasio, le case dei maestri erano nel contempo le scuole per gli allievi, una delle quali stava appunto, secondo la tradizione, nel luogo dove sorgeva la chiesetta dei Bulgari, distrutta nelle devastazioni dell'ultima guerra, in un lato dello stesso Archiginnasio. Qui insegnava l'aureo Bulgaro, mentre gli altri tre dottori, Ugo, Jacopo e Martino leggevano a Porta Ravegnana o in altre parti della città.

La fama di questi dottori divenne tale per la loro sapienza, saggezza nella vita e per la schiera innumerevole dei discepoli che erano riusciti ad attrarre da tutte le parti d'Italia, che Federico Barbarossa li volle al suo fianco alla Dieta di Roncaglia nel 1158, a sostenere i diritti dell'impero sui comuni. Alla Dieta di Costanza, venticinque anni più tardi, si trovò nel contrasto tra impero e comune, una via di conciliazione e lo studio bolognese ebbe modo di rifulgere ancora con i suoi grandi maestri che, d'allora, attirarono l'attenzione non solo di italia ma di tutta l'Europa.

Dal XII al XIII secolo è una schiera sempre più nutrita di maestri che popola l'Università di Bologna, da Bassiano al Piacentino, Accursio, Odofredo, Cino da Pistoia, Orlandino dei Passeggeri, del quale è stata celebrata quest'anno a Bologna una ricorrenza centenaria, e il suo discepolo Pietro da Unzola.

Rolandino dei Passeggeri fu il difensore delle franchigie comunali contro Federico II; capo ed ispiratore del governo guelfo bolognese, stette col popolo rivendicando così, contro i primi dottori che avevano sostenuto i diritti degli imperatori, la causa popolare.

Il decreto di Graziano che fu la fonte prima del rinnovato studio del diritto canonico, pubblicato tra il 1140 ed il 1141, le cattedre di letteratura e più tardi di medicina e di scienze, dovevano fare di Bologna il maggiore centro di studi dove all'inizio già del secolo XII, convenivano studenti da tutte le regioni d'Europa. Si contavano già in quell'epoca diecimila studenti distinti nelle facoltà di diritto e delle arti.

Gli italiani erano chiamati Citramontani e gli stranieri Ultramontani.

Le nuove università italiane e straniere che sorgeranno ad imitazione dello studio bolognese non sminuiranno l'importanza, la fama e la grandezza dei maestri che continueranno anche nei secoli successivi a costituire il centro d'attrazione per gli uomini assetati di sapere.

Alla fine del medioevo nuovi orientamenti prevalgono col sopravvento delle arti. Dante che fu a Bologna amico ed emulo dei rimatori bolognesi e conoscitore perfetto della vita intellettuale di quella città, avrà nei maestri delle arti i suoi più amorevoli e dotti commentatori.

Il Petrarca salutava Bologna come « studiorum hospes amplissima »; a Bologna studierà Coluccio Salutati.

Il Rinascimento poi segnerà una epoca indimenticabile dell'università bolognese nella storia delle scienze, coi nomi di Luca Paccioli e Pietro Pomponazzi, Gerolamo Cardano, Ulisse Aldovrandi, Bonaventura Cavalieri, Marcello Malpighi, Andrea Alciato e Carlo Sigonio. A Bologna Nicola Copernico si innamorerà dello studio dei cieli.

Settemila Stemmi

E, da allora, ogni secolo vedrà costellato il firmamento di questo Ateneo di nuovi astri da Luigi Fernando Marsili a Luigi Galvani e ad una serie innumerevole di illustri uomini delle arti, della scienza, della letteratura e della filosofia, fino a Giosuè Carducci, al Pascoli ed ai viventi scienziati che sono vanto d'Italia e di cui avremo modo di trattenerci nei successivi articoli.

L'incremento degli studi nella successione degli anni, pose naturalmente il problema di una nuova sede per la città universitaria, che fosse proporzionata alle rinnovate esigenze, di raccogliere le aule disperse nella città e moltiplicare i mezzi di studio.

Così, all'inizio del secolo XVI, per opera di Pietro Donato Cesi, Vescovo di Narni e vicelegato a Bologna (il legato era Carlo Borromeo), sorse l'Archiginnasio che fu sede dell'Università di Bologna fino al 1803.

I settemila stemmi ricordano o antenati o famiglie o città o paesi di ogni parte d'Europa.

Le aule per le lezioni erano tutte al piano superiore. Oltre agli stemmi, in alcune di esse, si trova anche qualche frase in onore di lettori, posta dagli studenti (ad es.: « W lector Baldi Camillo Baldi » (1577-1637, lettore di filosofia, creatore della grafologia scientifica).

Ma la più importante aggiunta al nuovo edificio fu certamente quella del teatro anatomico.

Un piccolo teatro anatomico esisteva fin dal 1595, ma poi per il grande concorso di pubblico alle operazioni dell'anatomia si dovette pensare alla costruzione di un teatro anatomico di maggiore dimensione. Antonio Levati compì il lavoro architettonico ed ornamentale della nuova sala con rara perizia. Fu usato legno di abete e di cedro. Negli anni successivi l'anfiteatro fu completato con il soffitto a grandi cassettoni con scolpite le costellazioni. Vennero poi aggiunte statue di legno di medici e chirurghi ed in più quella di Irnerio. Le figure degli scorticati furono scolpite dal Lelli nel 1734.

La guerra ha devastato parte di questo edificio che fu per tanti anni sede dell'Università di Bologna. I parziali restauri fatti dal Municipio e l'abbandono in cui è lasciata l'altra parte di questo complesso, rimasta illesa dalle devastazioni, danno un senso di amarezza ai numerosi visitatori che tanti tesori d'arte vedono nascosti da scaffali di libri che potrebbero bene essere collocati altrove.

Raccogliendo i desideri e i voti della cittadinanza e, particolarmente, dei professori universitari ci auguriamo che questo insigne monumento, dove risuonò la voce di tanti luminari del sapere, ritorni ad essere ancora sede di questo ateneo.

Ma prima di tutto chiediamo al governo che destini fondi sufficienti per restaurarlo degnamente, rendendosi conto che l'Italia per tanti anni viva come entità spirituale, per la luce dei suoi grandi, potrà ancora nel mondo far sentire il peso della sua grandezza ascoltando quelle voci che le tramandano i suoi gloriosi monumenti.

Pietro Barbieri

L'Archiginnasio

Pietro da Unzola (morto nel 1312) tiene cattedra allo studio bolognese

Irnerio in un disegno di Luigi Serra custodito nella Galleria d'Arte Moderna di Roma

DOCUMENTARI D'ARTE

L'immediatezza della rappresentazione cinematografica e la sua possibilità di ripetizione a volontà, costituiscono la ragione prima della grande efficacia del film sulla diffusione della cultura, sia essa scientifica, tecnica che artistica. Ma mentre, in senso lato, qualsiasi film influisce positivamente o negativamente sulla cultura, l'argomento si fa più delicato per quanto riguarda il gusto artistico, non trattandosi soltanto di arricchire la nostra esperienza, ma di plasmare ed indirizzare la nostra sensibilità estetica.

Il mezzo più comune per lo sviluppo e l'affinamento del gusto è il « Documentario d'arte » che ha raggiunto oggi in alcuni casi notevole livello estetico, nonostante l'eccessiva facilità con la quale tale mezzo viene usato praticamente. Tale facilità rischia anzi di compromettere proprio l'efficacia straordinaria del linguaggio cinematografico per l'eccesso di improvvisazione con cui il documentario d'arte viene composto e sfruttato. Potendosi far ricorso, per esempio, a delle buone fotografie legate da un nesso logico o di gusto, ci si accontenta, per evidenti ragioni pratiche, di comporre delle antologie di opere d'arte studiate anche nei particolari, con un commento storico-critico. Per rendere più « dinamico » e quindi cinematografico un simile prodotto, esso viene spesso integrato da sequenze riprese dal vero di luoghi e ambienti che si ritengono adatti a creare attorno alle opere d'arte un'atmosfera favorevole a caratterizzare il gusto dell'artista o del tempo in cui visse.

A questo proposito voglio ricordare i documenti francesi su « Malloil » e « Matisse » di qualche anno fa, per la giustezza dei rapporti tra informazione storico-critica e gusto d'arte. La presentazione delle sculture di Malloil e dei quadri di Matisse era qui attuata con viva comprensione dei valori estetici per mezzo di una tecnica molto attenta al significato particolare di ciascuna opera: e l'applicazione del rallentatore per i movimenti della mano di Matisse in atto di dipingere rappresenta, per me, una delle molte, felici applicazioni che possono farsi di tecniche scientifiche al campo dell'arte.

In questo senso non mi pare sia stata ancora sufficientemente notata l'importanza del linguaggio cinematografico in rapporto alla moderna critica d'arte, nonostante che nei migliori documentari si sia spesso felicemente usata la macchina da presa nelle sue risorse più sensibili.

Esiste infatti una stretta analogia tra la « lettura » dell'opera d'arte e il linguaggio cinematografico, soprattutto per quanto riguarda l'architettura e la scultura, arti « tridimensionali » e per ciò stesso leggibili da vari punti di vista e in movimento. Condizione necessaria alla realizzazione della massima efficacia di lettura di un'opera d'arte è la piena consapevolezza critica dei problemi estetici che l'artista si è posto nell'attuare la sua opera: per questo non può essere cinematograficamente realizzata con gli stessi movimenti di macchina la « lettura » di una scultura di Michelangelo e quella di un'opera di Bernini o di Medardo Rosso.

Ma vi sono poi tanti altri « valori » che la macchina da presa può scoprire e fare intendere soltanto se guidata da una vigile sensibilità critica e da una solida cultura artistica: pochi si preoccupano, per esempio, del valore « ambientale » che ha determinato gli aspetti dell'opera d'arte e, viceversa, di quegli elementi che hanno imposto a un determinato ambiente la sua funzione di cornice o di commento alla opera d'arte principale. Ciò è accaduto sempre nei momenti di più alta civiltà artistica nei quali il capolavoro, pur splendendo nella sua isolata significazione, nasceva all'unisono con un complesso di altre opere dello stesso tempo e, spesso, ideate dallo stesso artista. Quale mezzo migliore del film per illuminare, in un ideale « ritmo » di lettura visiva questi rapporti di reciproca integrazione artistica?

Ma non dobbiamo dolerci dell'ineguale valore dei documenti d'arte quando pensiamo che non fu precisamente il mondo degli studiosi e dei critici ad occuparsi di migliorarne la qualità: essi, invece, tranne lodevoli eccezioni, videro in questa forma di documentario, tutto al più, un mezzo di diffusione turistica e se ne disinteressarono con un sorriso.

E' sintomatico invece, a questo ri-

(*Continua a pag. 8*)

Valerio Mariani

PAUL VALÉRY POETA

In un precedente articolo, pubblicato in questo stesso periodico, ci siamo assunti un compito grave ed ingrato: quello di dimostrare che il pensiero di Paul Valèry non è costruito su solide fondamenta speculative, intendendo per speculazione la impostazione e la soluzione del problema basilare della filosofia, ossia la conoscenza, nella sua forma più alta.

Alla trattazione dell'argomento ci ha offerto occasione e destro la monumentale monografia di Maurice Bémol il quale, con serrato metodo critico, ha compiuto il tentativo di dare aspetto di dottrina e sistema a quel complesso di rapsodiche, e spesso brillantissime, riflessioni che l'autore della *Jeune Parque* elaborò all'epoca del cosidetto Grande Silenzio e che vanno comunemente sotto la denominazione di *Note di Quaderno*.

Poichè nel ricordato nostro articolo ci riservavamo di tornare a parlare di Valèry, non come pensatore ma come poeta — il più grande che la Francia di oggi possa vantare — sciogliamo ora la riserva, non senza aver prima sgombrato il terreno da una obiezione che potrebbe, storditamente, venirci mossa. Non meriteremmo forse d'esser tacciati d'incoerenza critica esaltando le virtù liriche di chi ha posto quale soggetto del suo canto proprio quell'insieme di temi speculativi di cui si è dimostrata la fragilità alla luce della logica?

Ebbene, noi rispondiamo che, quando dagli artisti s'è preteso ciò che legittimamente si può loro richiedere, essi ci han dato sempre la Bellezza e non la Verità, poichè il regno dell'intuizione è distinto dal regno del concetto, pur formando l'uno e l'altro la superiore sfera della Conoscenza. La Verità degli artisti è la Bellezza.

Sicchè la carenza di mentalità e forza speculativa niun pregiudizio può recare, e difatti non reca, alla lirica di Paul Valèry anche se, come qui è il caso, non gli umani sentimenti, non le umane passioni, ma i massimi problemi del Sapere son chiamati a sostanziare i suoi versi. Niun pregiudizio perchè, quando il Poeta lavora a costruire la propria macchina di parole, conferisce all'Io protagonista, alla coscienza di sè, e a tutti gli oggetti che cadono sotto l'analisi del suo psicologismo, una profonda umanità, un carattere universale ed un senso di eternità che invera anche l'illogico e l'errore.

L'opera poetica vera e propria di Valèry — esclusa quindi quella letteratura, che raggiunge il suo acme nei quattro dialoghi: *Eupalinos, L'Ame et la Danse, L'Idée fixe* e *Le Dialoghe de l'Arbre* — comprende l'*Album des vers anciens, La Jeune Parque, Charmes* e la *Cantate du Narcisse*, oltre al gruppo dei poemi drammatici: *Amphion, Sémiramis* e *Mon Faust*.

L'*Album* raccoglie i versi giovanili che, sebbene ritoccati dal 1912 al 1920, risentono degli influssi subiti dal Poeta alle prime sue armi: Romanticismo, *Parnasso*, Simbolismo, e sopratutto Mallarmè il quale, dopo Poe, è il più prossimo iniziatore di Valèry alla poesia pura. Tematica, vocabolario, sintassi, immagini delle accennate tre scuole, con la conseguente serie dei fiori, delle pietre preziose, delle colombe e dei cigni, delle bagnanti e delle filatrici, passano alla mente e sotto gli occhi del lettore, spesso alle prese con rari costrutti e giuochi artificiosi. Tra questi versi *Vue* e *Valvins* sono due autentici *pastiches* mallarmiani, ma *Fécrie* ed *Eté* non lo son meno.

Tuttavia, fin dall'*Album* la personalità del Poeta spunta in tratti caratteristici, prevalentemente quando egli sceglie ad argomento di canto i temi specifici della propria meditazione. In *Profusion du soir* il ricordo, nella forma di un sogno; in *Feu distinct* la noja, la posizione scettica di fronte all'enigma della vita; in *Anne* il tema del risveglio associato a quello dell'aurora, è già dato scoprire, come esattamente ha rilevato Hans Sorensen, il problema centrale di Valèry e i punti di riferimento del suo microcosmo lirico.

Tali temi sono ripresi e sviluppati e arricchiti da altri motivi nella *Jeune Parque*, che a nostro avviso è il capolavoro del Poeta, anche se qualche difficoltà e qualche oscurità fanno di questo *poema* la delizia degli iniziati e il tormento dei profani. Ma chi ha mai detto che la poesia debba esser facile e che il lettore possa essere pigro? Del resto, le difficoltà e le oscurità che tengono ancor lontana dal capolavoro anche la massa del pubblico colto, provengono non certo da una precisa volontà di ermetismo, ma dalla originalità della concezione e della elaborazione del *poema*. « Pensate — disse un giorno Valèry a Fredéric Lefèvre — che l'argomento proprio del *poema* è la pittura di una serie di sostituzioni psicologiche, e insomma il mutamento di una coscienza durante una notte. »... E poichè l'espressione poetica si vale generalmente di simboli per la raffigurazione della realtà, anche il nostro Poeta ne fa uso, ma un uso personalissimo, identificando fenomeno e cosa in sè, secondo la classica terminologia kantiana. Certo, parlare di una *corbeille* di rose a rappresentare il volto della protagonista, senza che quest'altro termine di paragone sia indicato, dacchè si tratta di una metafora, può ingenerare ad una prima lettura esitazione ed incertezza; ma l'attenzione del lettore intelligente supererà presto l'ostacolo, ricevendo in compenso un sottile godimento per la squisita sensazione provata ed un'intima soddisfazione per aver dal canto suo collaborato in certo modo alla *trouvaille* del poeta. Il discorso indiretto ed accorciato, l'allusione e l'elissi concorrono indubbiamente a rendere ascoso il senso del testo; ma conviene por mente che la poesia non può seguire i precetti della prosa, altrimenti non è più poesia.

Pur tenendo presente la dichiarazione, del resto assai vaga, fatta dall'Autore a proposito dell'argomento, e volendo più precisamente definirlo in termini di linguaggio filosofico, diremo che il soggetto della *Jeune Parque* è il Dualismo. Dualismo d'anima e di corpo, di spirito di natura, di libertà e di necessità, di pessimismo e di ottimismo, incarnato nella mitologica figura di una donna che rappresenta l'intera umanità nella sua eterna lotta con l'universo, il quale ora è suo, ora non è suo. E si badi: un tal dualismo, tèma princìpe d'ogni filosofia, dalla concezione del *poema* si ripercuote nella sua stessa elaborazione, giacchè gli impeccabili alessandrini valèryani sono la raffigurazione della dualità di rigore e d'ispirazione, di senso e di suono, di tradizione, e di modernità, di metafisica e di lirica, che solo all'epilogo accenna ad una beata conciliazione di ottimistico significato.

Se Valèry si fosse limitato ad esporre, sia pure in rima, questo Dualismo in linee astratte, avrebbe compiuto una discutibile opera di pensatore, ma la gloria non gli avrebbe certo arriso. Fortunatamente, invece, egli ha concretato le antitesi umanizzandole in sentimenti e passioni, in lacrime e sorrisi, in odio e amore, velando il giuoco con un'arte raffinatissima e consumatissima d'insuperabile tecnico della poesia. Di qui l'afflato di universalità che corre da verso a verso, da emistichio a emistichio, poichè il dramma della giovane Parca è il dramma di tutti noi, legato indissolubilmente alle supreme categorie dello Spazio e del Tempo. E quell'aura di eternità, ch'è il timbro, la tonalità, l'accento del *poema*, ottenuto dal grande Artefice con la scelta di personaggi mitologici quali la Parca, il Serpente, il Cigno, di un metro classico e di alcune figurazioni tradizionali che insieme felicemente esprimono una vicenda psicologica ardita, complessa, singolare, mai tentata da nessun altro poeta e che solo Valèry poteva realizzare in una forma tanto perfetta.

Se qui ancora d'influssi si volesse parlare, converebbe risalire a Racine, e a Gluck, del cui recitativo il Poeta, secondo una sua nota attestazione, ha voluto dar l'impressione.

Gli *Charmes* rappresentano nuove conquiste, donano nuove bellezze, e, non offrendo gravi difficoltà d'interpretazione, hanno ottenuto più agevolmente il consenso e l'ammirazione del pubblico. Dopo il duro *esercizio* della *Jeune Parque*, il Virtuoso è in possesso di uno strumento ancor perfezionato, se possibile, ed ogni suggestione, sia rarissima sia mallarmiana, sembra ormai abolita. L'Io valèryano scandaglia le latebre dell'Essere del Pensiero, alla ricerca della nascita delle idee, di una soluzione dal problema della personalità e della conoscenza, e dei rapporti intercorrenti tra spirito ed esistenza...; il valèrysmo estetico e letterario indaga sulle relazioni tra conoscenza ed arte, sulle questioni attinenti alle arti formali, al linguaggio, all'ispirazione...

A tutta prima sembrerebbe che la raccolta non avesse quella unità che forma uno dei pregi essenziali della *Jeune Parque*. Ma, secondo uno studio sulla composizione degli *Charmes* eseguito da Emilie Noulet, la puntuale e sottile esegèta ha trovato, partendo da una osservazione dei caratteri di stampa dell'indice, che le ventuno poesie della collana sono legate da un intimo nesso.

La *Cantate du Narcisse* è la parabola. Da una parte tornano a farsi palesi gli influssi di Racine e di Mallarmè, con una accentuazione della tendenza classica; dall'altra l'unione di forma e senso si dissalda a favor di quest'ultimo. Nulla di oscuro, tutto è chiaro, ma a scàpito del puro Valèrysmo, e dunque della personalità di Valèry.

Il suo messaggio e la sua lezione hanno avuto una risonanza in tutto il mondo civile. Riprendendo da Poe e da Mallarmè la teoria e la pratica della poesia pura, egli ha condotto i princìpi di tal poetica, che instaura sull'esercizio dell'arte il predominio della coscienza e della volontà, della lucidità e del rigore, sull'ispirazione e la facilità, sulla passività e l'inconscio, allo estremo del lor rendimento. Sicchè, com'era fatale, alla fase del valèrismo, di cui si sono avute anche in Italia derivazioni di spiccato rilievo con punte massime d'originalità, è succeduta nella stessa Francia la fase reattiva.

La quale reca il nome di Surrealismo.

Renato Mucci

NOTA SU MERTON

Merton era un visionario, prima di essere un contemplativo. I genitori erano entrambi artisti, e artisti alquanto bohémiens (il padre fu un notevole pittore impressionista) e la sua complessa vocazione poetica s'irrorò anche di questi apporti di sangue. Fu in lui fortissimo già agli inizi il bisogno di precisare in immagini le proprie idee e il proprio linguaggio, e i suoi primi versi son già come imbevuti d'un intenso colore impressionistico, ricchi di tonalità accese che han forse un equivalente pittorico nella tecnica dei « fauvisti » e forse un equivalente architettonico nel gotico « flamboyant » (si pensi alla bellissima ode su Chiaravalle). Seppe in partenza che scrivere poesia voleva dire per lui tradurre in allegoria e metafora la propria vita e affermazione di vita, nè si espresse mai ai margini di se stesso, ma soltanto dal fondo. Per un processo analogo e parallelo, il mondo pratico dei fatti quotidiani, l'ambiente mondano di abitudini e convenzioni nel quale trascorre gli anni tumultuosi e tormentati dell'adolescenza e della prima giovinezza, non s'impongono nè si giustificano per se stessi ai suoi occhi, se non come proiezione, manifestazione e attuazione d'intenti e impulsi umani, positivi e negativi, giusti o sbagliati. In altre parole non segue la corrente, non si lascia convogliare nelle maree regolari e nei ritmi automatici e predisposti del cosidetto viver civile dei nostri tempi. Di qui nascono la sua vigorosa attitudine polemica contro le convenzioni e gli istituti della società, che non gli basta di giudicare dall'apparenza, i suoi bellicosi e apocalittici attacchi contro i vari idoli dell'attuale epoca americana, i cinematografi, le colossali imprese industriali, le gigantesche banche (i cinematografi, che « arrotano i loro bianchi denti elettrici », « i denti cariati » dei grattaceli etc.).

Era pertanto prevedibile (senza entrar qui nell'ardua considerazione dei segreti motivi che indussero la sua volontà alla conversione e che lo introdussero nel convento trappista) che il poeta avrebbe ben presto ripudiato le forme del mondo nel quale gli toccò di nascere, essendo egli partito da una esigenza elementare e inizialmente violenta di smascherare e denunciare la facciata delle apparenze. Al suo tormentoso bisogno di visione e d'espressione, la poesia fu occasione di sfogo, e lo tradusse nel linguaggio formale, e allo stesso bisogno la vita monastica ha assicurato una regola e un ordine trascendenti. Nè si potrà intendere la poesia di Merton se non la si consideri « visione », trasfigurazione e apoteosi del reale in funzione del soprannaturale, del sensibile in funzione del soprasensibile, una trasposizione di valori in simboli che si effettua e si ordina con gli occhi rivolti al Dio rivelato.

Non fa meraviglia che Merton abbia scelto tra tutti l'ordine dei Trappisti. La sua vitalità ed esuberanza singolarissime non potevano appagarsi nell'attività puramente artistica o più generalmente intellettuale e diciamo pure spirituale. Donde la scelta dell'ordine della vita insieme attiva e contemplativa per eccellenza, nel quale cioè il singolo si propone bensì la perfezione individuale in primissimo luogo, ma anche attraverso le opere. Analogamente, nell'opera poetica di Merton, il lavoro ci viene rappresentato come strumento esso stesso della vita contemplativa, donde le frequenti e calzanti analogie tra gli aspetti e i momenti dell'azione e della contemplazione: il lavoro concorre alla sua visione poetica del mondo, alla sua *Weltanschauung* e, in senso opposto, l'atteggiamento contemplativo dell'animo esalta e trasfigura le opere, gli arnesi e i frutti del lavoro; e ogni cosa nel quadro conquista una qualità mistica, rivela un'essenza permanente. La lotta impegnata dall'uomo col suo lavoro si accoppia alla lotta impegnata interiormente dal lo stesso uomo contro le forze del male e che ha per meta suprema le gioie della contemplazione. I frutti ne sono analoghi e confrontabili, le fasi simultanee, il fine ultimo identico: la riconquista della originaria armonia. In una visione ispirata ed estatica del mondo, le umili fatiche che impongono alla naturale fecondità della terra le norme e i ritmi della produzione, si esaltano e si glorificano, commuovono il poeta e confortano il credente, e ambientano fede e poesia in una scena varia ma netta e solida. L'arte non tanto imita la natura quanto la interpreta e la completa, nel suo sforzo costante di conciliarla a Dio. E quando l'intelletto stesso si tende nello sforzo di riconoscersi e di definirsi nel Verbo, la natura gli presta docile le sue forme visibili. Così nella mirabile poesia dedicata a San Tommaso: « Quando la materia posava luminosa come neve / Sul robusto Appennino della forma, / E il mattino sorgeva sulla chiesa Fossanova, / Tutta la creazione giaceva trasparente, serena come acqua, / Colma del Figlio che consacra l'universo, / Tutto informando di forza e di senso, al pari di un Sacramento. / Ma oh, il giorno che canta sul ciglio / Ruba alle stelle il fragile fuoco delle loro analoghe: / Vaniscono nell'unica intuizione / Del sole che sorge ».

Augusto Guidi

RICORDI SU M. DUCHÈSNE

Monsignor Luigi Duchèsne, prelato ed archeologo francese, visse gran parte della sua vita qui a Roma ed era conteso non solamente negli ambienti scientifici, ma nei salotti romani, oltre che per la sua linea impeccabile d'uomo di mondo, per la coltura e lo spirito veramente eccezionali. Alto, magro, bianco di viso e di capelli, con gli occhi ardenti e le folte sopracciglia nerissime, era un tipo interessante e caratteristico; la sua coltura in campo archeologico, epigrafico, filologico e sopratutto storico era straordinaria. Diceva di sentirsi chiamato a « Servir l'Eglise par son histoire consciencieusement étudiée et franchement posée » e così fece; la sua « Histoire ancienne de l'Eglise » è tradotta in quasi tutte le lingue ed è opera di grande pregio letterario e storico. Ciononostante e malgrado le numerose cariche rivestite anche nelle sue interessanti missioni archeologiche in Asia Minore, in Epiro e in Tessaglia, dalle quali seppe trarre preziosi insegnamenti e dove fece scoperte e studi profondi, specie nelle biblioteche dei monasteri di Athos e di Patmos, ebbe parecchie amarezze. Le alte autorità misero all'indice l'opera sua, alla quale aveva dedicato, con altruistico slancio, quasi tutta la vita. Ma anche in questa dolorosa occasione mgr. Duchèsne fu all'altezza della situazione e seppe chinare il capo con quella nobile dirittura di perfetto sacerdote e di gran signore, che lo distingueva. «L'Eglise est toujours l'Eglise. Une mère peut gronder avec exhubérance, c'est toujours une mère. Il faut la respecter quand même; Dieu aidant je ne faillerai pas à ce devoir ».

Il sesto volume della sua « Histoire de l'Eglise » dato alla stampa dall'abate H. Quentin, dopo la sua morte non è più all'indice.

Nei suoi rari momenti d'ozio mgr. Duchèsne amava il discorrere intelligente e brillante, e detestava i giuocatori di bridge. Essi avevano, secondo lui, « ucciso la conversazione », non solo, ma con le loro interminabili discussioni per qualche punto perduto, davano una chiara prova che l'intelligenza umana, può essere grande, ma che « il carattere e l'attaccamento dell'uomo al proprio interesse sono sempre meschini ».

Una volta una Signora che ci teneva a far la giovanetta avendone già perduto l'aspetto da molti anni, gli chiese: « Monsignore, voi che siete noto per la acutezza del vostro giudizio e per la vostra sincerità, ditemi quanti anni mi date? » Mgr. Duschène si schermì con il solito proverbio « Signora, le belle donne non hanno età... » ma quella insisteva « Ve ne prego, ditemi la verità... » Al che Monsignore « signora, il tempo è molto lento per le belle signore; e ha impiegato almeno sessant'anni a darvene trenta! ».

Una sera fu invitato a cena con la famosa Isidora Duncan che lo voleva conoscere. La bella donna gli dimostrò una grande simpatia; ad un certo punto esclamò « Monsignore, sono anni ed anni che non mi confesso, ma voglio aprire l'animo mio solamente ad un sacerdote intelligente che abbia molta esperienza psicologica e che mi possa capire; vorrei venire da voi... — Monsignor Duchèsne taceva. — Mi sento molto, molto colpevole — continuò la Duncan — specialmente per i peccati d'orgoglio. Sono fierissima della mia bellezza, della perfezione del mio corpo... Che ne dite Monsignore? Mi si potrà perdonare? In fondo la bellezza è un dono di Dio... — e Monsignore zitto. Pensate — insistè la Duncan — che talvolta sto delle ore a contemplarmi allo specchio! Mi potrete assolvere Monsignore? E' un gran peccato, lo so... ».

« Oh, non Madame — rispose finalmente Duchèsne sorridendo — Ce n'est pas un péché, c'est un erreur... ».

Per la grande erudizione archeologica Duchèsne era stato fatto membro dell'Accademia di Francia, e fu ricevuto tra gli immortali con gran pompa. La sua recezione fu tanto brillante che — prima dell'altra guerra — solo quella di Edmond Rostand poteva esserle paragonata.

« E ciò non mi stupisce — dichiarò in proposito il neo-accademico — Rostand ed io abbiamo qualche punto in comune; egli ha fatto parlare i galli, io ho fatto strillare le oche! ».

Vedendo il suo scrupolo scientifico e la diffidenza che metteva nel giudicare le prove e i documenti archeologici, un collega dell'Accademia gli disse: « Voi Monsignore siete il meno credulo dei credenti! ».

Gli chiesi un giorno perchè avesse osteggiato la candidatura di Henri de Regnier con la scusa che aveva detto male dei prelati, mentre aveva difeso Richepin autore dei « Blasphèmes ». « Non è la stessa cosa — spiegò Duchèsne — Richepin ha detto male del buon Dio il quale è abbastanza forte per difendersi da sè! ».

Monsignor La Marte, che era stato molto insieme a Duchèsne per ragioni di studio e di lavoro, lasciò Roma perchè destinato in America: « Sono venuto a farvi i miei saluti definitivi — gli disse — forse non ci rivedremo più... ».

« Ma ci rivedremo perlomeno in cielo! » — esclamò Duchèsne.

« Neanche là, Monsignore ».

« Come? Non volete andare in cielo La Marte? ».

« Certo Monsignore. Ma io andrò in cielo e voi no perchè ci avete troppo derisi e gabbati! ».

Era molto francese nell'animo, ma abborriva le frasi roboanti: una sera, mentre stavamo chiacchierando, entrò un nuovo visitatore. Lo presentarono a M. Duchèsne, come suo connazionale; l'eminente uomo, che si piccava di riconoscere a prima vista di quale regione fosse la gente: « Siete guascone signore? » chiese all'ospite novello, dagli occhi sfavillanti e dalla barbetta ben tagliata.

DUCHÈSNE

« No, Monsignore, sono francese » rispose l'uomo con un tono enfatico, alla d'Artagnan.

« Oh, guardate — esclamò Duchèsne senza sorridere — io credevo che la Guascogna fosse ancora in Francia... ».

Poi si volse ad un Ministro degli affari esteri straniero che gli stava vicino e continuò un discorso cominciato prima; siccome quello non pareva molto bene informato della questione intorno alla quale discutevano, Duchèsne annuì gentilmente: « Mais oui, mais oui, mon cher Ministre étranger aux affaires... ». Al che l'altro la prese con spirito e rispose ridendo: Monsignore sa sempre tutto ed è una gran testa... ».

« Sì — disse questi, riconoscendo di essere stato mordace, ma una testa di spillo! ».

Fu l'ultima volta che lo vidi: lasciai Roma e quando, tre anni dopo, ritornai, Monsignore Duchèsne non c'era più. Morì a 79 anni dopo una tarda vecchiaia così giovanile che gli amici dicevano di lui: « La sua anima immortale costringe il corpo a fargli compagnia ».

E. Durini

● Essendo imminente l'inaugurazione della Mostra la Direzione comunica le modalità di ingresso.

Il prezzo del biglietto d'ingresso normale alla XXV Biennale Internazionale d'arte è stato fissato in L. 300. Il biglietto dovrà essere conservato dall'acquirente poichè ciascun biglietto concorre, con il rispettivo numero, ai premi della lotteria. I premi, consistenti in opere d'arte di eminenti artisti, verranno sorteggiati alla presenza d'un notaio alla chiusura della Esposizione. Le tessere di abbonamento, valevoli per dieci ingressi alla Biennale, saranno poste in vendita al prezzo di L. 1500.

Alle comitive, con un numero di persone non inferiore a venti, sarà accordato uno sconto del 50 %. La medesima agevolazione verrà accordata agli stranieri anche isolati i quali siano in possesso degli speciali « coupons » turistici istituiti per l'anno santo.

● Tra le novità della Casa Editrice Gastaldi di Milano vengono segnalate: « Chirurgia e politica », un'autobiografia di Gerolamo Gatti, che è stato Deputato al Parlamento dal 1887 al 1909 e Senatore dal 1913; « Mai come ora », romanzo di Zoraide Sandri Tarchioni; « Quando si è brutti », dieci novelle nelle quali vicende e personaggi della Sicilia vengono presentati da Salvatore Terranova con vivacità ed umorismo; « Il volto sulle maschere » contenente due drammi (Voi, poveri vivi ed Evadere) di Luisa Missio; « La sete » novelle di Miretta Francisi Togni segnalate al Concorso Gastaldi per la narrativa 1949.

Vittorio G. Rossi ha da tempo consegnato al suo editore, che ha in corso di stampa, un nuovo suo lavoro dal titolo « La fauna ».

● La Casa Editrice Macmillan & Co. Ltd, di Londra, ha pubblicato le seguenti novità: « A Book of the Winter » di Edith Sitwell, « Europe in Decay, 1936-1940 » di L. B. Namier, « A history of England ».

"LILIOM" DI MOLNAR

« C'è nell'uomo un desiderio di conoscere la propria natura, di trovare una ragione dei suoi sentimenti, che non s'accheta con delle facezie ». Ma non citiamo la sentenza manzoniana per dire quanto il Molnar di *Liliom* (« Piccolo Teatro ») sia rimasto di qua da quella conoscenza e dalla corrispondente ricerca. Poichè nei toni da lui espressi e in quelli sottintesi, è evidente la malinconica rassegnazione al mistero che ci avvolge e sovrasta, pensiamo che il Molnar giudicasse « facezia » anche la velleità dei drammaturghi di sviscerare la ragione delle cose; onde il suo appartarsi nella « leggenda », e la dimessa polemica, tanto dimessa e tanto poco guerriera, da passar oggi più come un'invocazione di soccorso che come un atto di accusa. Se il Molnar non avesse trovato in convinzioni forse religiose, certamente filosofiche, il metro delle proprie possibilità, non avrebbe ruminato il pirandellismo al punto di renderlo irriconoscibile, riducendolo a un puro rapporto tra titolo e trama, o avrebbe usato i toni inveleniti del denunziatore sociale, o, almeno, lo argomentare capzioso del psicologo. Invece, accontentandosi della più autentica facezia, il Molnar ha confessato quali fossero i propri limiti, si è arrestato al confine del sentimentalismo sdolcinato, e non ha tolto a nessuno, e tanto meno all'uomo-categoria, il diritto e la voglia di andar oltre, sol che abbia fiato per un cammino così impervio. Con ciò dimostrava un senso del teatro che vorremmo veder più comunemente diffuso, se è vero che al teatro si addicono benissimo l'additamento di un problema e la rappresentazione di una crisi che abbiano qualità atte a svolgersi autonomamente nel pensiero dello spettatore.

Poichè, a proposito di *Liliom*, si è parlato di poesia, ammetteremo che il Molnar mostra di possedere alcune prerogative del poeta, prima fra tutte, un certo dominio del sentimento operato mediante l'ironia, e, appunto, l'attitudine a tradurre in mito una larva di pensiero. A concedergli di più, osterebbe l'osservazione che il suo mondo non raggiunge mai l'assoluto costruito, ma propende alla suggestione costruenda, ed ha sempre bisogno, per reggersi, della collaborazione impegnata e affaticata dello spettatore.

Liliom è il giglio, fiore assurto a simbolo di purezza. Ma Liliom è anche il protagonista del Molnar. Come non vedere in questo rapporto una polemica ambiziosa? Liliom è tutta la teppa inconsapevole del proprio teppismo; è l'uomo a cui bisogna perdonare perchè non sa quel che si faccia. Dotato del fascino più naturale (quello che, già implicito nell'etimo latino, si anglicizza oggi in *sex-appeal*), propone e impone istintivamente il proprio diritto alla vita. Anche in tal senso è un puro; ne hai la prova nella gioia esplosiva con cui accoglie la notizia che sarà padre. Anche l'anima di Liliom « esce di mano a Lui che la vagheggia prima che sia, a guisa di fanciulla che piangendo e ridendo pargoleggia, l'anima semplicetta che sa nulla, salvo che, mossa da lieto fattore volentieri torna a ciò che la trastulla. Di picciol bene in pria sente sapore; quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, se guida o fren non torce suo amore ». Dunque, anche l'errore di Liliom, come gran parte di quelli dei suoi confratelli, è da prevenire piuttosto che da reprimere. Ma le « guide » e i « freni », dove sono? Certamente non agiscono alla periferia di Budapest, dove, tra specchi di giostre ove l'animale si ammira compiaciuto, e musiche conturbanti che imbrogliano le idee, Liliom domina incontrastato e impone la legge del suo carattere umorale. Una ghiandola spreme un milligrammo di succhi erotici, ed egli fa all'amore; di succhi eroici, ed egli combatte. Ma chi gli insegna a dominare il funzionamento delle ghiandole? Il Molnar, alla periferia di Budapest, non ha veduto nè maestri nè preti; mentre ci son poliziotti, propaggini riduttive, ovverosia l'etica divenuta azione e non già ispiratrice dell'azione, il convincimento scaduto a costrizione: testimonianza del fallimento, dicono certuni, risultato del peccato originale, secondo certi altri.

Il male si è che Liliom, bastardo senza padre nè madre, non sa proprio niente del peccato di prima e di poi. Sente oscuramente che certe cose non vanno, s'irrita e picchia: ha uno strano senso sociale, per cui la propria mancanza e il dolore che ne deriva a sè e ad altri, lo esasperano e lo inducono a volerne cancellare gli effetti di prepotenza. Ama la sua donna, dunque la picchia se la vede soffrire: è uno struzzo, a suo modo. Per di più, ha sangue ungherese nelle vene: è combattivo, propende al gesto grande e vistoso, odia il Turco che vorrebbe asservirlo; turca giudica la proposta di ridursi a fare il portiere: la sua natura libera e sfrenata non può esser costretta nella guardiola; sarebbe schiavitù, non lavoro; egli è artista (inventa strofette, richiami, giuochi clamorosi al Luna Park) e libero; aspira all'America; ivi la credenza comune promette lavoro dignitoso e benessere per tutti e tre, giacchè sta per nascere la sua creatura. Sarà facile a un compagnaccio indurlo a tentare una grassazione che gli procuri i mezzi per emigrare; ma l'impresa fallisce, e Liliom, piuttosto che tornare a casa dalla prigione, si pianta in petto un coltello. Nel « Mondo di là » (l'archetipo delle numerose imitazioni cinematografiche), il « Comandante » cerca invano di scoprire in Liliom un granellino dell'eticità che comunemente si ritiene necessaria alla salvazione. Liliom è irriducibile; epico, nel difendere la propria dignità malintesa: un Capaneo in sedicesimo, che dantescamente sentirebbe la gloria del reo, sol che sapesse di peccare. Condannato a sedici anni di fuoco, avrà tempo di rimeditare; ma meditare significa svolgere o dipanare un filo che sia fissato all'un dei capi. Liliom lo aggroviglia anche peggio; e quando torna in terra a compiere l'azione che dovrà definitivamente salvarlo o perderlo, ruberà una stella per regalarla alla propria bambina, e picchierà la bambina che non vuole accettarla.

Confessiamo che la conclusione infirmerebbe i precedenti tentativi esegetici, se, pur evitando di chiamare in causa la predestinazione (Liliom sarebbe più giglio che mai), non ripiegassimo proprio sull'importanza della denuncia sociale, per intendere. Il Molnar avrà voluto dire che la società è responsabile anche delle pene di là? O, inducendoci a parteggiare per Liliom, vuol farci intendere che il vero « Mondo di là » dev'essere ben diversamente regolato, se perfino noi, di qua, riusciamo a intuire vagamente l'innocenza di Liliom, farabutto simpatico? Donde, l'ironica rappresentazione di quel correzionale oltremondano, come vuole immaginarselo l'uomo comune che si crede in diritto di ridurre tardivamente Liliom, il quale invece porterà in fronte, a nostra e non a sua vergogna e condanna, eternamente i segni del suo carattere di bastardo riottoso.

•

La difficilissima esecuzione della leggenda non ci suggerisce, questa volta, il consenso assoluto per il regista. E tuttavia dubitiamo se debba ascriversi proprio al Costa la colpa di certa reazione derivante dalla sforzatura dell'ironia. Nell'ironia, abbiamo detto, il Molnar stempera i toni troppo seri e la partecipazione o l'avversione polemica alle ragioni di Liliom. In breve, pensiamo che le quindici figure di contorno si siano deformate in macchiette, perchè i comprimari prevalevano sui protagonisti. Nè Liliom (N. Manfredi), nè Giulia (E. Da Venezia) erano tanto *anormali*, da render necessario il correttivo ironico: non prendevano abbastanza, insomma. Eppure, entrambi gli attori recitavano al limite delle loro possibilità; e si giudichi quanto siamo perplessi, quando avremo detto che, secondo noi, la Da Venezia è un'attrice dotatissima e il Manfredi, proprio in Liliom, ha manifestato qualità superiori alla più fiduciosa aspettativa. Crediamo di poter eliminare la contraddizione, affermando che questa leggenda, proprio perchè valida fino ad un certo punto, o perchè fondata su persuasioni più istintive che ragionate, più fisiche che spirituali, è tra le poche cose teatrali che esigono interpreti anche fisicamente idonei. Liliom parla e agisce sempre come un satanasso scatenato, eppure tutti lo amano. Riflettendo (o ricordando certe interpretazioni cinematografiche), capisci che ciò dipende dal fatto che da lui debbono spirare candore e sincerità, ingenuità e simpatia; da lui, per dire dal suo fisico, giacchè le parole e le azioni son quel che sono. Sarà la trasognata espressione del volto, saranno gli occhi stupiti dinanzi alle cose troppo complicate, sarà l'inesprimibile giuoco fisionomico che mescola i tratti del « bulio » a quelli del bambino; certo è che Liliom è tra i personaggi che non si ricostruiscono sulla pura applicazione di consigli registici o di qualità intellettuali. Faremo una colpa al Manfredi, se non ha proprio quella faccia o quell'indicibile impasto di voce? O alla Da Venezia se, nè di fronte nè di profilo, può mai somigliare alla fanciulla incantata, umiliata e fiera, che vive di amore senza volerlo confessare, e nelle parole difende una dignità, mentre nel volto si abbandona tutta, e s'illumina e implora, manifestandosi succube in grado veramente leggendario? La Da Venezia, anche fisionomicamente, e nel senso migliore, attrice tragica, come qualcuno ha giustamente osservato. Se l'incanto fisico dei protagonisti avesse integrato la leggenda di quel tanto che ad essa manca, e nella misura che l'autore dovette sottintendere, proponendosi forse, come succede ai poeti, dei modelli precisi, non avremmo avvertito il fastidio delle caricature sopra dette, risoltesi, nella fattispecie, in satira gratuita; mentre, nè più nè meno sottolineate, esse avrebbero bilanciato l'eccesso irragionevole (ma voluto) di simpatia emanante da un Liliom e da una Giulia più autentici. Stando così le cose, il solo personaggio che non sia andato fuor di misura, è stato Fisher (M. Busoni), che, si badi bene, è il solo vero malvagio in quasi tutta la propria caratura. Ciò detto, ci sarebbe difficile disconoscere la cura minuziosa posta dalla regia e dagli attori nel disegnare i singoli personaggi; perchè, se è vero che è mancato il rapporto necessario tra i protagonisti e tutti gli altri, è anche vero che il regista non avrebbe potuto falsificare quindici tipi, per livellarli a due soli. Bisognava non scegliere *Liliom*; che è tutt'altra questione, e forse riguarda sollecitazioni economiche.

Vladimiro Cajoli

Carla Del Poggio e Peppino De Filippo in «Luci del Varietà» regia Lattuada-Fellini

LA RADIO

CHIAREZZA

Da un po' di tempo si nota che la stampa italiana va ricercando specialisti di radiofonia, e affida loro i primi timidi assaggi di quella che potrebbe divenire una gran campagna. Poichè una tappa più o meno storica per la R.A.I. si profila davvero all'orizzonte (ed è il rinnovo dell'accordo con lo Stato, nell'imminente '51), dal tono di quegli assaggi, e dal fatto che quella stampa non ha avuto prima nè tempo nè voglia di occuparsi di radiofonia, sembra lecito inferire che si tratta di ginnastiche politico-economiche, abbastanza simili ai volteggi dei rapaci necrofili. Si pensa, con storica naturalezza, che qualcuno giudichi necessario trovarsi nelle prime file al momento buono: non si sa mai.

Noi che abbiamo sempre trattato i problemi relativi alla radiofonia con indipendenza di « sempliciotti », ma soprattutto senza secondi fini estranei al puro fatto culturale (qualche tinteggiatura politica, ci si conceda che, oggi, non potrebbe esser disgiunta nemmeno dalla cultura), noi vorremmo che i nostri lettori ci distinguessero nettamente dai più recenti specialisti. E' chiaro da queste premesse, che non apprezziamo la critica radiofonica improvvisata, mentre seguiamo attentamente giornali e scrittori che hanno, in questo campo, antica e provata responsabilità. A questi confratelli in buona fede, sia lecito porgere un consiglio: risulta anche a noi, come risulterà a loro stessi, che le parti interessate ci seguono con grande attenzione: di che ci sentiremmo onorati, se non fosse che l'attenzione è dovuta al desiderio e quasi al bisogno di carpire a noi, che ci occupiamo veramente di radio, argomenti atti ad essere impiegati da coloro che se ne occuperanno soltanto verso la fine del '50 o nel '51. Donde il nostro dovere di commisurare ogni attacco o critica all'idea fondamentale che ci ispira; la quale, se è onesta e meditata, non si presterà ad altri impieghi che il nostro.

★

Più volte abbiamo avuto occasione di affermare che la R.A.I. è in buone mani, ma le nostre affermazioni di fiducia nei dirigenti, suscitavano sùbito sorrisi, letterine, attacchi. « Furbetti! » ci si diceva: « Tirate botte da orbi, e affermate di avere grande considerazione per le vostre teste di turco ». Sappiamo che oggi deluderemo tutti coloro che ci attribuivano un certo machiavellismo: oggi, infatti, diciamo senza possibilità di equivoci che, in caso di baraonda, ci allineeremo proprio col Turco, che non sarebbe gran novità nella storia del Cristianesimo. Gli è che, dalla parte donde giungono gli squilli di allarme, percepiamo indizi di un equivoco che giudichiamo pericoloso; perciò intendiamo separare sùbito la nostra responsabilità da quella di altri riformatori potenziali.

I giornali che hanno più seriamente affrontato la questione, hanno, almeno per ora, tutta l'aria di credere che le cose vadano male, perchè la R.A.I. non è in mano di letterati o di filosofi o di ministeri colti. Si borbotta a destra e a manca, che la R.A.I. è guidata in forma capitalistica, diretta da capitani d'industria: e, con ciò, s'insinua l'accusa di incompetenza specifica in una materia, di cui, d'altronde, nessuno è veramente competente. Ora, poichè queste critiche arieggiano, molto alla lontana, critiche già fatte da noi, ci sentiamo tenuti a precisare le divergenze, proponendoci di chiarire altra volta le somiglianze. Secondo noi, almeno fin quando il nostro Paese sarà borghese e capitalista, anche la R.A.I. dovrà seguire le sorti della borghesia e del capitalismo, partecipando integralmente alla loro difesa. Si nega, da sinistra, che la nostra società abbia la forza o l'interesse di occuparsi veramente del popolo; noi, dal nostro radiocantuccio, abbiamo più volte affermato che la Radio (e non soltanto quella italiana) avrebbe il còmpito e i mezzi per influire potentemente sull'elevazione di tutti all'ideale borghese. Si capisce che tale possibilità dia fastidio a chi vede in quest'ideale il termine di ogni propulsione rivoluzionaria; ma i borghesi, che cosa aspettano a convincersi che, così appunto, potrebbe essere?

Ebbene, in ragione di queste idee, noi deprechiamo il pericolo che la R.A.I. possa « cadere in mano » di specialisti, perchè tanto i letterati quanto i filosofi tendono normalmente al cincischiamento, e non sono mai veramente democratici: nessun interesse, nè pratico nè spirituale, li può legare stabilmente al popolo, perchè essi sono i soli e veri aristocratici, dacchè il repubblicano comunista Platone scrisse in bellissima forma che son nati per dominare. La Storia ci ha poi convinto... che la R.A.I. può esser meglio diretta da Salvino Sernesi che da Aristotele in persona. Il passaggio è un pò brusco, ma sarà capito ugualmente.

Noi, insomma, vogliamo la direzione suprema affidata ai non-specialisti, al buon senso degli uomini d'affari; vogliamo, per la Radio, cose che gli specialisti non darebbero mai, perchè soltanto l'eclettismo utilitaristico e (lo confessiamo arrossendo) l'interesse di classe vigileranno utilmente un organismo che economicamente placa appetiti anche aristocratici, ma di poche decine di persone, mentre politicamente e culturalmente può placare e arricchire milioni di ascoltatori.

E allora tutta la nostra polemica a che cosa si riduce? Qualcuno ci chiamerà ingenui, credendo che riconoscimenti così chiari comportino una diminuzione d'efficacia strategica. Noi, invece, speriamo di far vedere in seguito che val più un obiettivo reale e ben scelto, che uno utopistico e anacronistico.

V. Incauda

Il premio « Coppa Murano per il Romanzo » è stato assegnato ad Aldo Capasso per il libro inedito *Dramma a Guayaqui*; questo, in conformità del Bando di concorso, sarà stampato tra 4 mesi dalla Casa Editrice Macchia, di Roma. Il vincitore riceverà inoltre: la Coppa, incisa da Pelzel, un ritratto in bronzo, centomila lire, un periodo di soggiorno al Lido di Venezia.

Il mulatto

Il soggetto era veramente bello: un uomo, Matteo, torna alla sua Ischia dopo aver scontato cinque anni di carcere. Unico sollievo in quel periodo di reclusione, lo struggente desiderio di conoscere il figlio Angelo, che rappresenta per lui il solo affetto al mondo in quanto la moglie è morta di parto. Il bimbo frattanto era stato affidato alle suore; il padre va per riprenderselo, ma quando vede Angelo fugge inorridito: quello che di fronte alla legge è suo figlio, è un bimbo negro nato dalla moglie che, come tante sventurate, fu violentata. Matteo si ribella contro la legge che gli impone una tale umiliazione, ma il codice civile è più forte di ogni ragionamento di Matteo, e l'uomo è costretto a prendersi il piccolo mulatto. Attraverso molte crisi, e non senza aver perfino sperato in una morte accidentale del bambino, Matteo, a poco a poco, si affeziona talmente a lui da rinunciare a una giovane paesana che lo aveva sempre amato ma che ora non vuole più sposarlo proprio per quell'imbarazzante mulatto. Ma un giorno arriva un negro, fratello del vero padre di Angelo, morto in guerra, e vorrebbe prendersi il nipote. Cosa farà Matteo? Cederà il bimbo? Ora che lo ama come se fosse suo, non vuole; ma quando vede che Angelo, per un'insopprimibile istinto di razza, subito familiarizza con il negro dimenticando l'affetto che già pareva nutrire per il padre putativo, lascia che lo zio porti il bimbo con se. Troverà conforto al suo dolore nell'affetto della ragazza, che, non essendoci più Angelo, acconsentirà a sposarlo.

Il Regista De Robertis, autore del soggetto, affronta due problemi che vanno sviluppandosi, paralleli, nella storia che ci viene narrando. Un problema religioso e uno razziale; e mentre sul primo è ottimista, sul secondo lo è molto meno. Il protagonista è un ateo, e a rafforzare questa sua mancanza di fede sembra che lo spingano proprio gli avvenimenti in cui è coinvolto; ma il piccolo mulatto inconsapevolmente lo farà tornare a Dio. Infatti Matteo è trasformato nelle tre fasi dei sentimenti che prova per Angelo, tanto che giunge a invocare il miracolo per la salvezza del piccolo, quando solo un miracolo può salvarlo da una sicura morte. Così Matteo dall'odio passa alla pietà e dalla pietà all'amore: la fede lo ha conquistato servendosi del piccolo innocente. Il problema razziale invece ci appare più tendenzioso, anche se forse corrisponde ad una amara e dolorosa verità che il regista non combatte ma accetta. Davanti a Dio, gli uomini sono tutti uguali, ma di fronte agli uomini le razze, con i loro istinti, il colore della pelle, la diffidenza reciproca sono ben divise e decisamente intolleranti di una vita in comune, anche se gli uomini elevano, per pregare uno stesso Dio, madonne nere e madonne bianche. Ma, sembra affermare il film, Iddio è una cosa e gli uomini sono un'altra: la Madonna nera ha miracolato tanti bianchi e il Cristo ha salvato il mulatto, ma le insofferenze razziali nel vivere civile costringono ancora gli uomini a blocchi, che la pietà cristiana è riuscita appena ad accostare ma non ancora a fondere. L'aver accettato fatalmente questa idea senza dimostrare di combatterla e respingerla, ci è parso in contrasto con tutto il resto del film, che vuole essere una chiara dimostrazione di quanto bene possa fare all'umanità il concetto di fratellanza nella cristiana convinzione che siamo tutti uguali; quello spirito di amore che unisce le creature umane e che già in *Uomini sul fondo* De Robertis aveva reso mirabilmente. Il tema era interessante, ma la sceneggiatura e la realizzazione non si può dire che le siano state altrettanto. Vi sono scene che, pure essendo promettenti come intuizione dei vari stati d'animo dei protagonisti, rimangono solo indicative, perchè non approfondite o concluse con troppa fretta. La scena in cui Matteo spera quasi in una disgrazia che lo liberi dal bambino, è troppo affidata all'intelligenza dello spettatore. Così la « crisi religiosa » del protagonista non ha il dovuto rilievo, e la « trovata » della danza attorno al vasetto dopo il miracolo, perde il commosso valore che avrebbe raggiunto, se la conversione di Matteo fosse stata preparata e resa credibile. Tecnicamente il racconto cinematografico, specie nella parte centrale, è frammentario, sezionato in tante brevi sequenze che vivono di scene pittoresche ma a volte di un colore eccessivamente vernacolo che, pur ottenendo una certa immediatezza di effetti (a volte superficiali), nocciuono all'andamento drammatico della vicenda. La prima parte è la migliore: qui tutto chiaro, sofferto, e l'azione visiva progredisce in perfetta sincronia con quella morale dei personaggi.

Fra gli attori, Spadaro e il piccolo negro sono i migliori e giustificano pienamente le azioni dei personaggi che incarnano: il primo con una recitazione così schietta e umana che raggiunge sempre, sia nel comico che nel drammatico, l'animo dello spettatore; il secondo, per un intenso, doloroso palpito che vibra in tutto il piccolo essere: merito di De Robertis averlo colto e saputo immettere nella vicenda.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL "GESÙ" DI SAPONARO

Gesù è di tutti — e io son del parere che non si debbano avere prevenzioni aprioristiche per chiunque, da qualunque via e con qualunque mezzo muova verso di lui e ne voglia render testimonianza. Anzi, se delle prevenzioni si volessero ad ogni costo accogliere — di vigilante severità — è proprio, dirò così pei suoi *domestici*, per coloro cioè che gli son di casa, i quali, fatte rare e preziosissime eccezioni, sono i più fatalmente destinati, per quanto sincero fervore ci mettano, a ripetere le cose più adusate e a entusiasmarsi per concettuzzi che, anche se nuovi, non val proprio la pena però di scrivere un libro per collocarveli. Son spesso i profani, infatti, che, magari in mezzo a inesattezze e a errori, riescono a dire del nuovo su quella perenne novità ch'è, per ogni uomo che veramente lo scopra, il Cristo.

Con queste idee ho incominciato pochi giorni fa a leggere il lussuoso (ma contuttociò troppo caro) volume del Saponaro, e debbo confessare che, dopo le prime decine di pagine, non ne ero più un alfiere molto entusiasta. Saponaro pareva facesse apposta a smentirmele una dopo l'altra. Va bene che il suo vecchio mestiere di romanziere voleva la sua parte, ma in una biografia che si definisce « narrazione senza fantasticherie, obbiettiva e distaccata dall'autore » i particolari arbitrari si moltiplicavano troppo: la Madonna riceveva l'annunciazione « all'alba, sulla pietra del pozzo, ed era sola, e mesta, e stanca per aver tanto cercato sul monte la sua pecorella smarrita » (!?); San Giuseppe e Gesù lavoravano insieme alla reggia di Tiberiade ed anche al Tempio di Augusto, (ivi); Giovanni il Battista e Gesù, dopo il battesimo, passavano insieme una notte in una grotta prima di separarsi; la « Magdalena » era amica d'infanzia di Gesù, poi traviatasi, ecc. (p. 77); ecc. Non solo, ma gli spunti fantastici di cattivo gusto non eran meno numerosi: a Cana — a parte che Gesù durante il banchetto, avrebbe tenuto agli sposi un lungo discorso « ammaestrandoli sui loro doveri e sul modo di educare e amare i bambini » (p. 29), egli avrebbe assistito a « balli arditi » e ascoltato « nel cortile canzoni sospirose e maliziose » applaudendo alle danzatrici e cantatrici, accettando doni di rose e di calici, e stringendo le fresche mani che glieli porgevano, sorridendo alle fanciulle che gli offrivano sorrisi » (p. 28); più oltre la Samaritana si sarebbe « accosciata ai piedi del pozzo, accanto a lui come per riposare insieme. Oh poesia di vaghi incontri di fanciulle e giovani assetati intorno a un antico pozzo! Oh idillio di Rebecca... ». Pazienza poi con le esegesi sbagliate e imprecise (come quelle di commento alle parole di Gesù a Nicodemo e alla Samaritana e con l'imperizia d'altre affermazioni, ma altre espressioni erano dogmaticamente troppo equivoche. Potevo forse sorvolare su questa pagina: « Come ogni altro nato di donna, doveva passare tra le fiamme e le tempeste di ogni tentazione del senso e dello spirito, per liberarsene. La natura umana, ch'era nata in lui simultaneamente con la natura divina, aveva soverchiato sino ad oggi questa: ora nel mistero che non è dato all'uomo indagare di quella doppia natura, si svolse la lotta che doveva risolversi col dominio della natura divina su l'altra. Fu lotta che durò quaranta giorni tra il cielo e la terra, il bene e il male, l'eterno e l'effimero, il Dio e l'uomo. Le terribili passioni che covano e fermentano nella solitudine, i demoni del deserto — tendenze viziose, istinti bestiali — specialmente travagliano il senso, l'orgoglio e l'ambizione degli uomini ..... »? E potevo forse definire solo curiose dell'« uscite » come questa: « I pellegrini volevano tornare alle loro case portando questa nuova che era il battesimo, facendo penitenza in vista dei nuovi peccati che li aspettavano »? Mi facevo naturalmente malizioso e mi domandavo se un certo rispetto umano razionalistico non aveva suggerito al Saponaro di sbrigarsi della prodigiosa vita dell'infanzia di Gesù in poche scialbe pagine che la riassumono quasi incidentalmente alla fine del 2° capitolo; di non chiarir bene la « paternità » di S. Giuseppe; di tacere dell'apparizione degli angeli dopo il digiuno sul monte della Quarantena, ecc. ecc. Anche stilisticamente la narrazione non mi conquideva e qua e là mi dispiaceva. Il consuntivo era grave: niente di nuovo e anzi notevoli deficienze.

Fu continuando la lettura che, lentamente ma decisamente, il mio parere andò mutandosi. Con ciò non intendo giustificare tutto il passivo della prima parte e le inesattezze (qualcuna anche grave — come quella sull'Eucaristia a p. 179) che qua e là affiorano ancora nella seconda, ma il Gesù di Saponaro ha indubbiamente dei pregi e delle bellezze non comuni e anche una sua originalità. Un pregio indubbiamente notevole è quello della limpida e organica suddivisione della materia: suddivisione genialmente ispirata a un criterio cronologico-ideologico, con prevalenza di quest'ultimo. Al 1° cap., introduttorio, che segnala l'apparizione di Gesù a fianco del Battista e il suo primo miracolo, segue opportunamente una specie di sosta riflessiva in cui è offerto al lettore un ragguaglio sull'aspettazione universale e sopratutto del popolo israelitico del Messia. Quindi, (3° cap.), è raccontato il primo viaggio a Gerusalemme coi grandi incontri di Nicodemo, della Samaritana e della Maddalena; e tra due capitoli che aureolano il taumaturgo (il 4° e il 6°) s'accampa quello veramente magistrale e bellissimo sul mistero di Gesù « Io non sono quello che sembro, io non sembro quello che sono ». Poi, nel 7° cap. la narrazione della morte del Battista prelude alle prime resistenze a Gesù in Galilea: a Nazareth e a Cafarnao, e al profilarsi dell'ombra del traditore; e dopo la tappa del cap. 8° (dedicato al Regno di Dio, alla fondazione della Chiesa e alla Trasfigurazione) il lineare cap. 9 testimonia sulla più notevole e battagliera dimora di Gesù a Gerusalemme, funestata dai gravi attriti coi sadducei, scribi e farisei. Altro buon pregio è lo sfruttamento sagace e opportuno (quasi sempre — ma occorreva notare in qualche modo la non canonicità dei testi) degli apocrifi e dei « logia ».

Dire poi delle pagine migliori è allineare un indice copioso. Stanno a sè (e il loro stacco è effettivamente troppo forte nel contesto) le pagine ambiziose sulla morte del Battista. Ma il lettore non dimenticherà facilmente la descrizione delle folle salenti a Gerusalemme, quella del tempio o della festa dei tabernacoli, e dell'indemoniato oppure gli squarci su Gesù miracolatore, sulla sua solitudine e sui suoi rapporti con la natura. Ma le pagine più inattese e più felici, più penetranti e più commosse sono quelle che il Saponaro ha dedicato ai rapporti intimi delle donne e dei dodici con Gesù. Forse il romanziere di *Peccato* è ancora legato artisticamente, s'intende) ai valori corruschi del mondo del male: e per questo sono così potenti le pagine su Erode e sul delitto di Macheronte. E non è certo una qualità positiva per un biografo di Gesù — Soter non sentire la poesia della redenzione. Significa nè più nè meno che non ricevere ispirazione dalle pagine più sublimi del Vangelo: quelle del perdono, sia esso cantato nella poesia irresistibile della parabola della misericordia o venga concesso negli incontri immortali con la Samaritana, Maria di Magdala e l'Adultera. Là infatti dove Mauriac, ad esempio, è grande, Saponaro svanisce. Ma Saponaro è riuscito come pochissimi a vivere nella « compagnia » di Gesù, tra le fervide donne e gli umanissimi discepoli: in quella randagia « compagnia » a cui apriva ogni giorno il regalo quasi fiabesco della più cordiale e generosa ospitalità o l'avventura della repulsa e della fuga precipitosa; dove il mistero del divino alternava le sue prepotenti illuminazioni alle eclissi più imbarazzanti, e a fianco delle dedizioni più illimitate poteva sonnecchiare il torpore della tiepidezza o addirittura tramare il tradimento.

Si dirà — e giustamente da un lato — che tutto ciò non ripaga dai difetti e dagli errori (sopratutto dai più gravi) notati sopra. D'accordo. Ma, in un certo senso, non eran già scontati? Saponaro avrebbe dovuto premunirsi in anticipo contro quelle mende che espungerà senz'altro nella prossima edizione. Si tratta, in fondo, di facili aggiustamenti e il libro ne uscirà rinvigorito e ringiovanito. Ad ogni modo, è sopratutto quel che di buono e di bello questa sua biografia di Gesù contiene che ci attira e ci fa riconoscenti a lui d'avercela data, a lui che in qualche modo ci appare come un discepolo sinora ignoto del Maestro, tanto bene egli mostra di muoversi nella compagnia dei Dodici e delle donne ministre del Salvatore.

Carlo Falconi

MICHELE SAPONARO: *Gesù*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 321.

DUE POETI

Nel campo editoriale è difficile trovare un esempio altrettanto significativo e disinteressato di quello offertoci dal poeta Pier Luigi Mariani, che in quel di Rieti ha dato vita a una collana di poesia nelle sue *Edizioni del Girasole*, attraverso cui presenta, con sorprendente continuità testi scelti con sorvegliato senso critico di poeti giovani già affermati e di altri non ancora conosciuti, servendo in tal modo con molta sensibilità la cultura italiana e contribuendo alla precisazione dei valori lirici del nostro tempo. Va aggiunto che i volumi sono stampati in bella veste tipografica con tutti gli accorgimenti tecnici dell'editoria più aggiornata. Degli autori pubblicati, tra l'anno scorso e l'inizio di quest'anno, ci soffermeremo ora su Biagio Zagarrio, Mario Ortolani e Franco Matacotta.

« *Sereno* » di Zagarrio fu distinto dal Premio Versilia di Poesia all'ultima edizione del Premio Viareggio e crediamo che ben raramente un'opera di liriche fu più giustamente premiata di questa, perchè si tratta proprio di una delle opere poetiche più significative pubblicate nel 1949. Le poche poesie che conoscevamo di Zagarrio, lette qua e là su riviste e periodici letterari, per quanto non potessero illuminarci profondamente sul suo mondo, erano state sufficienti a farci comprendere la solidità della sua struttura lirica. Ora quest'opera ci offre una chiara e valida documentazione di una singolare poesia che, sbocciata e formatasi entro la zona più inquieta della nostra attuale civiltà letteraria, di cui ha assorbito i succhi più raffinati e gli stimoli più sensibili, si è avviata verso una propria espressione, dove sono vivi i giochi formali su costruzioni grammaticali e i significati contenutistici come presenza spirituale. Forme e contenuti intimamente assimilati e resi, bene armonizzati, con forza di sintesi aperta a chiarezza e semplicità d'immagini, che sembrano scolpite nell'aria tanto sono essenziali e sonori i versi con cui si esprimono. Si oda:

Crollato è il mare all'orizzonte
tombe son le case,
larve gli uomini
per vie calcinate
ed io con dentro
il gelo dei millenni
(*Già nel tuo regno, luna*).

Oppure: « *Smemorato mi porta alla deriva / il silenzio del colle / fra gli ulivi; / scorrono le case senza volto / della città distesa nella piana / Un trillo s'accende tra le rame, distende un gallo / il canto da una stia; / fanciullo al colle approdo / fra gli ulivi / che sorgono dappresso al mio paese.* » (*Approdo*).

Fra le liriche elaborate con vivi elementi sintattici entro un respiro musicale, ricordiamo ancora: « *Quando verrà il distacco* », « *Riviera* », « *Sereno* », ecc., dove i versi scorrono con freschezza e s'innalzano al canto.

Un caldo tono spirituale è dato dal contenuto umano di alcune liriche che rivelano un profondo interesse verso una forma di poesia che si credeva spenta, quella civile, qui spogliata di qualsiasi vuota retorica e giustificata da una sentita socialità: « *Deposto il fardello del fucile, / nel porto della piana, / vennero ad ancorarsi i contadini. / Come ad un rito / s'iniziò il lavoro: / ognuno fece il segno della croce; / le vanghe strapparono la zolla / al sonno antico, / poi gli uomini, chini, / una manata di terra raccolsero / e intenti / lasciarono che scorresse / fra le dita / come semente. / ecc.* » (*La terra nuova*). Una voce, quella di Zagarrio, già ora pura e ben individuata, destinata a distaccarsi dal coro comune.

Mario Ortolani con « *I Prati* » ci offre un saggio confortevole della sua poesia resa con freschezza di canto e semplicità d'espressione, che a noi sembrano le doti migliori. Le immagini nascono da un accostamento spontaneo di parole, che dà alle composizioni il tono del discorso comune, per quanto acceso, di quando in quando, da qualche luce improvvisa. Il parlato scorre e si svolge su un lieve contrappunto, non sempre sufficiente a creare il ritmo della musica e resta, pertanto, sospeso entro un suono a mezz'aria: « *Monti del mio passato, / azzurro è ancora il cielo. / Ma sono morti i compagni, / e mio padre e mia madre. / Con la bambina ora vengo, / docile come l'erba a un agnello; / ecc.* » (*Monti del mio passato*). Questo è il tono, alquanto dimesso della raccolta. Ma quando, sia pure di rado, l'Ortolani, non inaridito dalla preoccupazione eccessiva di ridurre tutto al discorso, riesce, conservando la sua elementare forza di sintesi, a spingere le immagini verso il respiro del canto, i risultati sono di efficace bellezza di accenti e di timbri. « *Ma un giorno lontano non saprò niente di te; e le case, e i tramonti, / e la tua bocca amara e sì dolce, / come pensieri andranno nel tardo vento. / Tu chiamerai, docile, come frutto acerbo; / chiamerai gli uccelli, la fonte, / il grido perso del cuore. / E chiara voce sarà la tua. / ecc.* » (*Un giorno lontano*).

Enotrio Mastrolonardo

ORIGINI DELLA RUSSIA

Mitiche come tutte le origini di popoli e complessi statali e civiltà intere, quelle della Russia lo sono in modo particolare. In genere nell'analisi e approfondimento storico non si è mai andati, con serietà, oltre l'epoca di Kiev, nella quale compare la prima formazione statale russa stabilmente organizzata. Per questo, si devono salutare con particolare consenso i primi due volumi che uno storico russo naturalizzato americano, George Vernadsky ha dedicato alla *Ancient Russia* e alla *Kievan Russia* (Yale University Press, 1948; Londra, Geoffrey Cumberlege), come parte di una storia della Russia dai tempi più remoti ai nostri giorni che il Vernadsky stesso, insieme a Michael Karpovich (collaboratore per l'epoca più recente) sta portando a termine.

George Vernadsky non è un ignoto agli studiosi italiani anche non specialisti, perchè egli fu uno dei più illustri collaboratori stranieri alla *Enciclopedia Italiana*. Nei primi anni dell'altro dopoguerra egli è stato uno degli esponenti — insieme al principe Trubezkoj ed altri — del cosidetto movimento di « Eurasia ». Centro Praga e Berlino, l'Eurasismo può in certo modo considerarsi come l'ultima e culturalmente più feconda propaggine della corrente slavofila dei primi decenni del secolo XIX. In questo senso, contro l'occidente razionalista e « materialista », questa corrente culturale aveva affermato per la Russia, la sopravvivenza di un legame più solido con l'Asia che con l'Europa e per questo intese sottolineare che la Russia è Asia ed Europa insieme, fuse in unità organica nei loro principi essenziali. Valorizzazione del cristianesimo ortodosso, disprezzo della cosidetta *intellighentsija*, la tipica classe intellettuale russa che non possiede nessun legame con la primitività popolare, interpretazione delle riforme di Pietro il Grande come una frattura intervenuta nella tradizione asiatica della Russia, importanza della invasione e dominio tartaro che avrebbe consentito al popolo russo di rimanere soprattutto sè stesso, tutto questo ed altro ancora fa del movimento di « Eurasia » uno dei più interessanti prodotti culturali dell'altro dopoguerra. Soprattutto, se esso ha avuto una funzione tuttora valida, questo si è notato nel campo degli studi storici, dove ha contribuito — anche attraverso gli studi del Vernadsky — a sottolineare il peso e la presenza dell'elemento « Asia » in tutta la storia russa, magari in termini anche polemici. E' stato come un fermento vitale che non poteva non recare i suoi frutti. E la partenza da posizioni euroasiatiche, in quel dopoguerra, non ha fatto velo, oggi, ad uno storico insigne come il Vernadsky, alla comprensione unitaria del complesso periodo delle origini russe, sino a Kiev.

•

Dobbiamo dire subito che il terreno delle origini è quanto mai infido: siamo nel campo delle pure o preminenti ipotesi interpretative, non certo in quello della certezza fornita dal documento che compare solo in epoca successiva. Per questo il primo volume rivela in sè stesso dei limiti; nel complesso, la sua ricostruzione dell'epoca anteriore a Kiev è particolarmente organica e persuasiva, muovendosi essa da un capo all'altro dell'immensa regione euroasiatica e la narrazione si svolge intorno al nucleo centrale della constatazione che, in quell'epoca remota, la storia dell'Oriente europeo si svolge per gran parte in funzione di quella dell'Asia anteriore. E' un suggello indelebile che Sarmati e Sciti e Iraniani e Khazari hanno impresso su quella che sarà l'ulteriore sviluppo di civiltà dei russi. Come non ricordare qui i versi di Aleksànder Block su gli Sciti « dagli occhi obliqui ed avidi » che hanno « tenuto lo scudo in mezzo a due razze nemiche, i Mongoli e l'Europa »?

Respinte sin dalle prime pagine le elucubrazioni pseudo storiche circa l'esistenza « all'origine della storia russa, di un aborigeno popolo panslavo », sottolineati i rapporti col mondo greco, due fatti più o meno contemporanei, avvenuti fra l'860 e l'870 sottolineano il passaggio dall'epoca antica a quella di Kiev, studiata nel secondo volume: la presenza nel regno Rus di Rurik dei missionari bizantini e la conquista di Kiev da parte di Oleg.

Qui, con la comparsa del documento, lo storico sale veramente di quota e poi che la Russia — e la politica russa — prende corpo con l'epoca di Kiev egli si è giustamente preoccupato di sgombrare il terreno, sin dalle prime pagine, dal grosso problema se la Russia sia, o no, *Europa*. La polemica politica quotidiana, specie da un trentennio a questa parte ma anche molto prima (basti ricordare la pubblicistica sorta intorno alla guerra di Crimea) si è impadronita con disinvoltura di una questione fortemente dibattuta in sede storica. L'indagine del Vernadsky giunge a concludere che la Russia è Europa « nel senso che la sua civiltà ha avuto molti contatti con la cultura europea, persino in base alla interpretazione romano-germanica »; non lo è, « nel senso che essa costituisce un mondo a parte, un subcontinente a sè, non soltanto geograficamente ma anche politicamente e culturalmente ».

Le basi di questo mondo, unito e partecipe dell'Europa e della civiltà europea, ma insieme distaccato e « a sè » si pongono nei tre secoli o quasi — dall'878 al 1237 — in cui Kiev fu il centro di gravità della prima formazione statale russa. Un fecondo intercambio di influenza e di contatti pacifici e armati, politici, economici, culturali, religiosi, un po' in tutte le direzioni caratterizza l'epoca di Kiev, con una società dunque ampiamente aperta a dare e a ricevere influenze, dove l'accento si pone non sul latifondo e su un articolarsi di rapporti di tipo feudale, ma sulle città lungo i fiumi, centri di quella che in termini moderni potremmo chiamare borghesia, piena di iniziativa, pronta ai traffici verso il nord, come a quelli di là dal mare, con Bisanzio ed oltre.

Dal punto di vista economico, la società della Russia di Kiev appare come un impero commerciale di nomadi, sorretto da una struttura capitalistica fondata sullo schiavismo. Sul piano politico, a Kiev coesistevano i tre principi platonici, con la *monarchia* rappresentata dal Principe, l'*aristocrazia* espressa dalla *druzhina* o consiglio dei Bojari, la *democrazia* rappresentata dal *vece* o consiglio cittadino. In sostanza vi è stato un sensibile e caratteristico avvicinamento a Bisanzio e all'antichità classica; e se si ebbe lì una estensione del regime capitalistico dell'antichità, diversamente da Bisanzio la Russia di Kiev « seguì pure politicamente le tradizioni democratiche della Grecia dell'epoca classica », pur non mancando naturalmente influenze in senso feudalizzante.

L'invasione mongola si abbattè, dopo qualche assaggio, intorno alla metà del sec. XIII. Kiev cadde a pezzi e il lungo dominio ne lacerò poi tutto il tessuto connettivo, fece venir fuori un nuovo costume, nuovi e diversi ideali politici. Quando, con la ripresa generale contro i Mongoli, emergeranno i Granduchi di Mosca e il centro di gravità delle « terre russe » si sposterà verso il nord-est, ben poco rimarrà, politicamente, della feconda esperienza e dell'equilibrio interno, del clima sciolto e libero che prese vita a Kiev. Contro la civiltà di Kiev, di mercanti e navigatori, aperta a dare e ricevere le più complesse esperienze, si affermerà lo « stato chiuso », saldamente organato e diretto *dall'alto*, dei granduchi di Mosca.

Angelo Tamborra

VETRINETTA

Antologia della poesia catalana 1875-1935, a cura di CESARE GIARDINI, Garzanti, Milano, 1950.

Nella Collezione « Il Fiore delle Varie Letterature » Cesare Giardini presenta i nuovi valori della poesia catalana dell'ultimo secolo, illuminando lo sforzo fatto per risuscitare una letteratura arcana e riattaccarsi alle tradizioni genuine dei lontani secoli.

E' un'antologia di una poesia e di una lingua morta, in seguito alle vicende politiche che, nel sec. XV portarono la corona di Catalogna e un re Castigliano, e agli avvenimenti più a noi vicini che hanno fatto discendere la lingua catalana, una delle prime tra le lingue volgari e già strumento perfetto nelle mani di Ramon Lull di Maiorca, al livello di un dialetto.

Benchè imposta la castiglianizzazione della lingua non fu mai completa e, nella seconda metà del secolo scorso, si è venuto delineando un riconoscimento della letteratura Catalana, sotto l'influsso del romanticismo artistico, che riportava i catalani a contatto con l'Europa. Della rinata poesia catalana da Verdaguer, il pioniere al Maragall, da Eugeni d'Ors al Folguerra, da Clementina Arderiu a Tomàs Garcès, dei rappresentanti delle più diverse tendenze estetiche, il Giardini ci offre abbondanti saggi in una versione artistica che riproduce i valori espressivi originali.

★

Chateaubriand - a cura di CARLO PELLEGRINI, Garzanti, Milano, 1950

La ricchezza della personalità e la varietà dei motivi di tutta l'opera di Chateaubriand sono illustrati in questo volumetto a lui dedicato da Carlo Pellegrini che pubblica, in ottima traduzione italiana, brani di tutte le opere più significative e, con maggior larghezza, pagine de « Il Genio del Cristianesimo » e delle « Memorie di Oltretomba ».

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

ASSISTENZA SCOLASTICA

La organizzazione delle colonie estive, diurne o permanenti, marine o montane, quale va impostandosi per la imminente stagione, rende nuovamente di maggiore attualità e di più acuto interesse l'esame di un delicato problema e che riteniamo di poter riassumere in questo semplice, duro dilemma: riorganizzare o sopprimere la «Gioventù Italiana» (la ex - G.I.L., tanto per essere chiari).

Si è ora detto che il problema è di attualità per la prossima apertura delle colonie estive perchè infatti si assiste, per la realizzazione di questa importante e delicata forma di assistenza, allo arrembaggio vero e proprio di edifici scolastici affinchè possano ospitare, nei tre mesi estivi, complessi di bimbi o bimbe bisognosi di aria e di iodio. Spesso sono Enti improvvisati o scarsamente attrezzati, o per istituto non chiamati ad esplicare tale assistenza, che prenotano plessi scolastici o senz'altro intimano che vengano loro concessi. Si ritiene che basti stanziare un fondo finanziario più o meno sufficiente, — che il più delle volte proviene da terzi se non addirittura dallo Stato — di raccogliere alla meglio due o trecento ragazzi, metterli su di un torpedone o in treno, perchè la «colonia» sia realizzata. Si crede che sia sufficiente la condizione di indigenti o figli di lavoratori perchè sia doveroso e necessario inviarne una centuria al mare o ai monti.

Tanti sono gli Enti che volgono la loro attenzione e le loro cure ai bimbi delle colonie e taluni veramente fanno opera altamente meritoria e utilissima; sono quelli dotati di larghi mezzi e di una vasta attrezzatura. Ma in complesso sono troppi, senza un criterio organico sul piano sanitario, etico, educativo e sociale. Ci domandiamo allora: è possibile, è auspicabile una norma comune, un ente coordinatore, un organo di controllo tecnico? A nostro modo di vedere, si e questo non potrebbe non essere che la «Gioventù Italiana», o meglio un Ente che, avendo a base il patrimonio materiale, le esperienze acquisite, gli elementi esperti della G.I., riordini la complessa materia aggiornandola con quanto viene fatto all'estero ed ambientandola ai nuovi istituti giuridici e costituzionali.

Possedere beni per miliardi, volumi di statistiche su quanto è stato compiuto in passato, impiegati che non hanno un organico, un avvenire o che oziano o stanno in posti inadatti sarebbero già, questi, elementi sufficienti per richiamare la dovuta e pensosa attenzione di chi di dovere. Sopratutto nei confronti del patrimonio, che è dello Stato e quindi del popolo, che ora va alla malora o è detenuto da chi non ha il diritto per farlo.

Ma al di sopra di questi aspetti, che potremo chiamare tecnici e funzionali, un altro, ben più formidabile, deve essere affrontato. Se cioè la assistenza postscolastica, da quella sanitaria a quella morale, è possibile che sia lasciata a pluralità di organizzazioni, di partiti, di opere o di singole persone che hanno una impostazione mentale, ideologica o puramente culturale varia, differente, spesso contrastante l'una dall'altra, non solo, ma talvolta in antitesi a quella dello Stato. La formazione dei giovani, specialmente quella degli alunni delle Elementari e delle Medie, cioè di quegli esseri che sino ad una certa età altro non debbano che ricevere una educazione formativa armonica facente perno sulla Scuola e da essa precipuamente assuma il tono e le caratteristiche ed i principi, tale formazione, dicesi, è indispensabile che tenga conto di quanto si fa a tali piccoli esseri dopo e fuori la Scuola.

Si è dato il caso, in una colonia, che i bimbi — ripetesi, bimbi all'atto di rientrare dal mare sfilassero per città al canto di «Bandiera rossa». Non è tanto il fatto che cantassero *quell'inno* ma *un* inno che, nella migliore delle ipotesi, essi avranno tutto il tempo di cantare quando saranno nell'età della ragione.

Sia chiaro tuttavia che non si auspica la riorganizzazione *sic et simpliciter* di istituzioni passate, con una particolare divisa e con la dotazione di mitra-balilla. Si tratta però di uscire dalla anarchia e dall'abulia al tempo stesso, dalla distribuzione disordinata di miliardi, dalla cacofonia dei programmi. Se poi si ha il timore che, al solo accenno ad un riordinamento organico della delicata materia, si possa offrire il fianco alla accusa, per altro ridicola, di volere una istituzione totalitaria; se non si ritiene di avere la forza sufficiente di far restituire, da questo o quel partito od ente, gli stabili bellissimi di cui troppo facilmente si mena vanto, ebbene, sia come non detto.

Però si liquidi definitivamente la G.I. e non riponiamo eccessive speranze sulle future generazioni.

Mario Pigli

Gherardo di Leyda - La lezione serale

PRETESTI

In Ungheria è stato recentemente riformato il piano di studi delle facoltà di farmacia: cosa di cui nè la stampa nè i deputati hanno avuto occasione di interessarsi. Eppure mette conto di perderci qualche parola.

Nella nuova facoltà di farmacia lo studio del marx-leninismo e del russo occupano 8 ore su 44 settimanali nel primo semestre, 8 su 45 nel secondo e via di questo passo.

Sapevamo che la lingua russa è entrata ormai come seconda lingua in quasi tutte le scuole dei paesi sottoposti a Mosca: ma che anche le facoltà scientifiche fossero destinate a trasformarsi in seminari di propaganda politica e che il marx-leninismo fosse affiancato alla chimica organica questo proprio non ce lo aspettavamo.

★

Una legge emanata dal Governo francese lo scorso anno disciplina la pubblicazione di opuscoli, giornali, libri e riviste dedicate all'infanzia: secondo tale legge le pubblicazioni in parola «non dovranno comportare alcuna illustrazione, nessun racconto, nessuna rubrica, nessuna iscrizione che presenti sotto una luce favorevole il banditismo, la menzogna, la viltà, l'odio, il furto, la pigrizia e qualunque atto qualificato crimine o delitto» (J. Ernest-Charles in Bollettino di Legislazione scolastica comparata - 1950, n. 2).

Siamo lieti che i deputati francesi abbiano battuto i nostri onorevoli nella rapidità procedurale per l'approvazione della legge della stampa giovanile. Però chi viene da Parigi assicura che le cose non sono gran che mutate e che l'effetto della legge non sembra essersi fatto sentire. Del resto anche le grida controfirmate da Ferrer minacciavano tratti di corda e molte altre cose ancora: ma erano di platonici effetti. Speriamo che, in questo campo almeno, si abbia il buon gusto di studiare le cause dei fenomeni, anzichè limitarsi a disciplinarne gli effetti.

★

Quali colpe abbia il metodo globale da scontare non sapremmo proprio dire. Che sia un prodotto del capitalismo? O un mezzo propagandistico? Fatto si è che con circolare del 15 settembre 1949 il Ministro dell'Istruzione ungherese ne vieta l'uso nelle scuole, ordinando «ai direttori delle scuole in cui nell'anno precedente si insegnava la scrittura e la lettura secondo il metodo globale, di abbandonare immediatamente tale metodo e di tornare al metodo generalmente in uso».

La guerra fredda al metodo globale, come la definisce in Scuola e Cultura *Eupolemos (anno II, n. 13-14) è dunque iniziata. Perchè? Questo non lo capisco. Il metodo globale parte da premesse scientifiche: la psicologia insegna che noi apprendiamo le cose in maniera globale (sincretica dicono gli psicologi): la conoscenza diviene successivamente analitica, poi nel momento più alto dell'operazione logico-astratta, sintetica. E' quindi il «modo» di conoscere, come quello di muovere i piedi è il modo di camminare. Ma ora il metodo didattico, detto appunto «globale» è spiaciuto al Ministro ungherese: e l'ha, con un tratto di penna, abolito. Che domani una circolare ministeriale vieti l'uso, magari, della penicillina?*

Giovanni Ansaldo brillante collaboratore del «Borghese», pseudonimo autore di varie pubblicazioni a carattere scolastico, non ha lasciato passare la occasione del Congresso dell'Unesco per parlare dei «trastulli» dell'organizzazione internazionale. E lo ha fatto con quel suo piglio un pò sornione che lascia il lettore perplesso. Perchè in ogni cosa che Ansaldo dice o scrive, il lettore ha immediatamente il sospetto che egli potrebbe sostenere, con la stessa tranquillità, la tesi opposta a quella che vi difende; ha insomma il velato e legittimo sospetto che egli sia veramente un sofista.

Ed accade perfino che lo stesso articolo oscilli fra le due tesi contrarie, sostenendone una, solo per smontarla nel periodo successivo, con un gusto matto di affermare e negare nella stessa pagina. A suo tempo scrisse un libro difendendo il latino nella scuola; ma lo scrisse in modo da lasciare capire che poteva scriverne un altro sulla inutilità del latino. Dei trastulli dell'Unesco parla, ma in modo da far pensare che l'Unesco sia pure una cosa seria, e che egli si diverta a prenderla sotto gamba. La verità è che forse Ansaldo quando comincia un articolo, non sa neppure lui se alla fine sosterrà la stessa cosa che ha affermato all'inizio.

Avicenna

Maganzini - Studio

LA SCUOLA SOVIETICA

A proposito della scuola sovietica Luigi Volpicelli (*Storia della scuola sovietica*, «La Scuola» Editrice, Brescia) ha fatto quanto era umanamente possibile, e non ha certo risparmiato fatiche, per avere una conoscenza quanto più vicina alla realtà e bisogna dargli atto che il titolo di storia alla sua opera è ben appropriato, pur comportando necessariamente le limitazioni che si riferiscono, per ogni storia di avvenimenti vicini e lontani, alla critica delle fonti includenti le più diverse ed estese testimonianze. Si tratta infatti di una opera informatissima, condotta con metodo, con la conoscenza delle opere che più direttamente potevano informare sulla scuola sovietica, tenendo conto di autori italiani e stranieri e particolarmente russi; e così abbiamo potuto farci un'idea della vita di essa durante il suo sviluppo, che diremo, per qualificarlo con la maggior aderenza possibile, purgatorio, proprio perchè questa scuola che era partita all'inizio della rivoluzione coi propositi più radicali di riforma dei vecchi metodi e dei vecchi programmi ed era passata attraverso un'esperienza radicalmente innovatrice ma del tutto unilaterale, ha dovuto scontare la sua primitiva avventatezza e ritornare un po' al passato, che non si può mai cancellare del tutto per chi viva una vita concreta fondate sull'esperienza.

Il Volpicelli segue lo sviluppo della scuola sovietica nell'aderenza del clima politico istaurato dalla rivoluzione, a cominciare dalla scuola unica, che comportava l'abolizione di tutte le altre, che doveva essere la scuola di lavoro, fucina e palestra della cultura politecnica, in quel clima del cosidetto «comunismo di guerra» che non rese possibile un'ordinata attuazione di essa fra le enormi difficoltà dello stato e la miseria diffusa.

Poi, con la pratica abolizione della famiglia, si ebbe la «nazionalizzazione» dei «*besprizornye*», cioè dei ragazzi senza tutela, abbandonati a se, carne viva di esperienze che portassero all'eliminazione della famiglia. Se la scuola doveva essere scuola di lavoro, il lavoro doveva essere produttivo; e la scuola russa presentò allora il «metodo dei complessi», costituente un piano di insegnamento, che doveva tener conto delle forme che il lavoro assume, le forze della natura che esso mette in giuoco e le condizioni sociali che ne derivano; cosicchè i «complessi» venivano a schematizzare e a raddensare una *nuova* cultura, la cultura politecnica, da cui doveva risultare una nuova concezione del mondo. Ben presto però ci si doveva scorgere dell'impossibilità dell'attuazione di una scuola che non teneva conto della natura dell'uomo, della distinzione delle classi, seguendo essa l'ideologia di una politica particolare utopistica; cosicchè la «*trudovaja skola*» si trovò tra la morte e la stabilizzazione della scuola, cioè tra il suo limitarsi allo stretto compito dell'iniziazione scientifica cedendo al complesso della vita nazionale (politica) e la sua funzione veramente educativa, in cui essa si stabilizza. Si arriva così all'opera della pianificazione (*piatiletka*), che trovava la scuola russa in piena crisi dopo il fallimento della cultura politecnica e del lavoro. La *piatiletka* pianificava non solo l'economia, ma l'intera vita, e quindi anche la politica scolastica, che divenne prerogativa della Commissione dei piani di Stato, investita di pieni poteri. «Edificazione culturale» fu il programma di questo nuovo periodo della scuola, in cui si cercò di ottenere delle scuole che formassero le forze del lavoro necessarie alla «costruzione del socialismo», scuole pratiche e quindi di immediata abilitazione, senza studi superflui e complicazioni intellettuali. I dirigenti russi avvertivano intanto la necessità di un graduale passaggio verso l'«umanesimo sovietico», o socialista, che coincide storicamente con l'eliminazione della vecchia guardia leninista, col cosidetto «grande rinnovamento». Si ha così l'esaurirsi della selezione classista, l'introduzione dello Stakhanovismo, la nuova politica democratica e familiare, l'insorgere della «patria» sovietica, la nuova Costituzione (1936), l'affermazione degli uomini «che decidono tutto», e insieme, di grande importanza per la scuola, il rigetto della storiografia meccanicistica e grettamente materialistica di Pokrovskij (v. le interessantissime vicende che accompagnarono l'insegnamento della storia in Russia in questo periodo fino al 1938, pp. 196-204). L'umanesimo socialista penetrò pure nella scienza fisica, nella psicologia: umanesimo comunque in funzione sopratutto della politica sovietica, e che investe la scuola dai giardini d'infanzia all'università.

Il Partito continuò ad avere la massima ingerenza nella scuola anche durante l'amministrazione Potemkin, fino al 1946, che comprende la crisi di guerra, durante la quale la scuola visse come potè, mentre il governo sovietico faceva appello alla buona volontà di tutti e ammoniva che lo stato socialista aveva bisogno che le scuole superiori non licenziassero specialisti soltanto di nome, ma che conoscessero a perfezione la loro professione. Tuttavia cominciava ad avvertirsi il bisogno, per dare stabilità ed efficacia alla scuola, di un ritorno a metodi della «famigerata» scuola borghese.

•

Intanto si era dato inizio alla nuova politica religiosa e familiare tendente a ripristinare l'assetto, in questo campo, della tradizione, sulla base della separazione tra Stato e Chiesa e con l'istituzione del nuovo diritto familiare che conferiva dignità e importanza politica e sociale alla famiglia, onde avviene che «pur potenziando certi alti principi» della vita familiare, la scuola rappresentante dello Stato, entra come custode del conformismo nella famiglia, ne diventa la «vigilatrice attenta». Non possiamo diffonderci su questo importante periodo della scuola russa, che istaura la vecchia disciplina tra insegnanti ed alunni, disciplina scolasticamente i cosidetti «pionieri», restaura istituti e forme dell'attivismo occidentale che in Russia diventano modi e forme dell'autoritarismo scolastico; basta dire insomma che l'opera di autocritica e di trasformazione compiuta dalla scuola russa dagli anni della guerra è stata assai grande. «La nuova forza che lo Stato sovietico ha tratto dalla vittoria, lo ha messo in condizione di dominare più particolarmente e con maggiore indipendenza di fronte alle sue stesse istituzioni la vita della scuola, col fine di renderne più lineare e più efficace, per quel che lo Stato se ne propone, il funzionamento. E' stato ricreato così l'ordinamento scolastico tradizionale sul fondamento della più rigida autorità e disciplina».

Molto interessante è lo scritto del Prof. U. F. Pornaski dal titolo *Per educare gli studenti ad una concezione del mondo*, che il Volpicelli riporta in appendice, dove tra l'altro si legge: «E' proprio del comunismo il massimo rispetto per l'uomo. Per la prima volta nella storia dell'umanità la parola «uomo» risuona con tanta fierezza e nobiltà sulle labbra dei combattenti per il comunismo. Il comunismo non conosce nè l'infezione del «peccato originale» nell'uomo, nè il «superuomo», nè «l'uomo inferiore». Il comunismo lotta per la realizzazione pratica del sogno millenario dei migliori rappresentanti dell'umanità intorno a una vita di tutti i lavoratori nella fraternità e nell'amore». E più oltre continua dicendo che bisogna spiegare agli studenti che l'ulteriore sviluppo della scienza è strettamente legato alla vittoria del socialismo, e che l'unica vera concezione scientifica del mondo è indissolubilmente legata alla concezione umana propria del comunismo, concezione che rappresenta l'applicazione di queste stesse leggi fondamentali di sviluppo della società umana alla storia. Fino a questo punto, direbbe Hegel, è giunta la coscienza dello sviluppo storico dell'umanità.

Bruno Brunello

BIBLIOTECA POPOLARE

e riforma della scuola

Nel quadro complesso della Riforma della Scuola acquista un posto di rilievo la Biblioteca popolare.

Così come ci è dato conoscerla, di scorcio, nei suoi primi lineamenti, attraverso lo stesso progetto presentato dal Ministro Gonella al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, la salutiamo con fiducia e con simpatia: già matura di una certa esperienza, ma più giovane per nuovi polloni, innestati nel suo vecchio tronco (fertilizzati da convegni, discussioni, studio di competenti) la Biblioteca popolare pare risvegliarsi da una stasi di abbandono, o di torpore prolungato dalla consuetudine e procedere più sciolta anche dagli stessi impacci burocratici, più agile nel seguire il passo della vita e il progresso della scienza, della tecnica e dell'arte.

Infatti, così come è concepita, essa dovrebbe essere anche fulcro d'irradiazione e di coordinamento delle iniziative che in partenza e in arrivo le si muoveranno intorno: più o meno fertili, più o meno geniali, più o meno efficaci a seconda dello spirito che saprà promuoverle: corsi di cultura a complemento delle stesse lezioni delle scuole popolari; conversazioni varie; conferenze; audizioni musicali; recitazioni, proiezioni cinematografiche educative e quanto altro possa trovare la sua ragione d'essere in un interesse particolare: d'ambiente e di professione; generale: di cultura, d'arte, di socialità.

E in questo « quant'altro » di cui si accenna nel progetto stesso, noi vorremmo inserire per esempio gare a premio per chi si è distinto nella diffusione della lettura, della migliore organizzazione delle biblioteche stesse; concorsi fra editori, scrittori, bibliotecari, lettori; mostre e feste del libro (o perchè il libro non può avere la sua festa nazionale organizzata ogni anno e della durata di almeno una settimana al fine di richiamare l'attenzione del grosso pubblico che ha bisogno di pubblicità e vede solo quando le cose gliele fanno vedere in grande?).

Dunque, sì vera e grande festa del libro, inserita in altre manifestazioni folkloristiche, canore, sportive, agonistiche, radiofoniche ecc., perchè appunto il libro — e non bisogna dimenticarlo — può allearsi ad ogni espressione e aspetto della vita, di cui è anche stimolo o correttivo; conferma o illuminazione e sempre guida e maestro.

Il carattere moderno e popolare della biblioteca.

Ma quale carattere dovrà avere la biblioteca popolare?

Dovrà essere, secondo noi, scuola non scuola, così come è scuola la vita intera, che più è vita e più si muove e spazia in orizzonti vasti, anche se si accentra in una solitaria meditazione.

Scuola vera e grande e articolata: con molte finestre, attraverso cui passa — rinnovandosi — l'ossigeno con il fresco della ventilazione.

Scuola anche attraente perchè ricca d'imprevisti; non deposito polveroso di tanti mazzi di chiavi arrugginite e inservibili ma dispensatrice di chiavi di volta, necessarie per aprire scrigni ove si conservano tesori nascosti, spesso immaginabili, tanto sono meravigliosi.

E chi cerca in questi scrigni, scopre sempre qual cosa di buono e di nuovo; e chi prende da questi scrigni, con abbondanza o avidità, è un originale ladro che rubando restituisce il bottino accresciuto di nuovi valori; sagace speculatore del bene degli altri, a cui aggiunge di motu proprio il suo, e infine cede tutto alla comunità con un'alta percentuale d'interesse: poichè il patrimonio spirituale è simile al lievito della parabola evangelica, o si trasforma o si moltiplica come il pane, *o il vino delle nozze di Caanan.*

E poi qualche cosa d'altro si può trovare in tali scrigni: anche stimoli, o freni per allenarci a nuove corse non meno interessanti di quelle ippiche o ciclistiche o podistiche o motorizzate: le corse nel regno del pensiero che ha i suoi vinti e i suoi vittoriosi, i suoi eroi e i supereroi, non della violenza (che pure certa stampa quotidiana illustrata sa presentare con tanta bravura), ma scienziati, pionieri, esploratori e super-avventurosi del mondo scientifico, tecnico, culturale, artistico, religioso con i quali possiamo varcare le soglie di ciò che ci sembra anche invalicabile: salire nei cieli e conoscere la distanza, il moto, il peso, la struttura degli astri o di altri mondi forse abitati come il nostro e le infinite meravigliose fantasmogorie dell'Universo, o discendere nei fondi abissali marini per scoprire l'organizzazione della vita di certi esseri che credevamo infimi rispetto a noi, o raggiungere contrade lontane in cui i popoli hanno usi e costumi strani e suggestivi; o penetrare nelle viscere della terra o ancora in qualche segreto di vita naturale, animale, fisica, nucleare.

Biblioteca anche risanatrice e costruttiva.

La Biblioteca popolare deve essere dunque risanatrice e costruttiva inserita nella tradizione e a sviluppo di essa; un mezzo potente di forza e di coesione sociale.

Così il Ministro nel suo articolo di presentazione del « Manuale di educazione popolare » ha inteso la Scuola del popolo di cui in sostanza la Biblioteca è la sua proiezione nello spazio e nel tempo, oltre che il suo complemento e il suo ossigeno, nel periodo di durata della scuola stessa: dare dignità alla vita di ogni modesto lavoratore; offrirgli anche i mezzi e il modo d'istruirsi sviluppando le proprie abitudini congenite e professionali, perchè il vero popolo nella stessa consapevolezza dei suoi doveri e diritti s'inserisca nello Stato, realizzandone veramente lo spirito democratico con il suo contributo di voto e d'azione.

Il fine morale educativo, implicito sempre in ogni istituzione che si rispetti, in ogni opera che si affermi in durata e stabilità (la salute dell'anima è l'equilibrio stesso della vita) il fine dunque morale-educativo, che la Biblioteca popolare intende perseguire, non deve mostrare volto arcigno e forme di rigidezza.

Qualunque ostentazione è formalismo che ricorda certe posizioni di burocrate o di gendarme — superate dalla vita stessa — spaventerebbero il popolo nostro, buono ma diffidente e già provato dalle sventure; lo allontanerebbero dalla Biblioteca come da un luogo fastidioso, mentre cerca il compenso e il rifugio, anche per reazione nella bettola, o sala da giuoco, o in altri luoghi di dilettoso ristoro.

La figura del bibliotecario per il popolo.

La circolare n. 55 del 19 settembre 1934 (Div. Generale Accademie e Biblioteche e affari generali e del personale) dispone che la Biblioteca Popolare debba collocarsi possibilmente in edifici scolastici e in mancanza di persone diplomate, ammette che il più indicato alla direzione delle Biblioteche popolari possa essere un insegnante.

Il progetto attuale di Riforma punta sull'insegnante, non per mancanza o in sostituzione di persone idonee allo scopo, ma precisamente perchè è insegnante, cioè educatore: sua prima qualifica.

Con questa scelta il progetto della Riforma precisa la figura del dirigente la biblioteca; educatore che avrà la sua adeguata preparazione come bibliotecario.

E la biblioteca sorgerà presso ogni direzione didattica e in un primo tempo nelle località prive o deficienti di istituzioni culturali e anche presso le stesse aziende con almeno 300 operai dipendenti. E se potrà entrare in funzione l'assistente sociale, nelle aziende, o il Professore di scuola media nei centri cittadini con più direzioni didattiche, prevale nel bibliotecario la figura dell'educatore.

Egli dovrà riunire le qualità proprie dell'esploratore d'anime e dell'artista per compiere opera penetrativa, sagace e paziente; studioso innamorato del libro; dotato di fine intuito psicologico e di conoscenze sociali. Esplorando l'anima del popolo, adolescente, giovane, adulto e particolarmente quella di quel dato lettore, potrà fare sondaggi e accertamenti sul suo grado d'istruzione, di preparazione, di esperienza e d'intelligenza; sulle sue possibilità intuitive di risveglio e di recupero; sulle sue abitudini, capacità, attitudini professionali; storture; deviazioni, preferenze, gusti, aspirazioni, temperamento, carattere.

E' chiaro che bisogna preparare il terreno prima di gettare il buon seme.

Ma l'anima umana non rassomiglia a nessun terreno materialmente conosciuto: è difesa dal suo mistero: sacra e inviolabile.

Si crede di conoscerla e a un certo punto ci si accorge che le deviazioni e le torture che credevamo di avere trovate in essa sono soltanto le nostre: e ciò che vi abbiamo immesso goffamente viene respinto o resta inaridito perchè inadatto.

Non è mai troppa la cautela in questo campo particolare. In guardia dunque educatore-bibliotecario!

Bisognerà anche esplorare il segreto del libro con una nostra lettura silenziosa e meditata che proietterà i riflessi della sua luce prima sull'anima nostra, per illuminare le altre anime: ricostruire dunque e rivivere il mondo del libro e diventare anello di congiunzione fra l'anima dell'autore e quella del lettore: e certi incontri spirituali non obbligati, ma sorti con spontaneità, anche se sagacemente predisposti, non saranno più dimenticati nella vita, specie se una delle anime è quella appassionata del popolo, ancora integra e non percorsa da influenze nocive o da gusti depravati.

Poichè avremo modo di capire proprio questo: se non possiamo coltivare o migliorare la vita del popolo con le nostre sole forze, se l'ambiente è quello che è, vi è sempre un libro adatto a quell'ambiente, come un seme pronto per il germoglio: basta sceglierlo. E allora bisogna cercare il libro per inserirlo nelle pieghe nascoste di quel mondo, come nei solchi di ferite aperte; risanarlo e germinarvi nuova vita.

Oppure potremo conoscere un libro bello, ma troppo alto per i nostri fini divulgativi: non spaventiamoci; da solo non darebbe frutti, ma con noi, attraverso le nostre letture scelte, e suggestive, acquisterà un altro valore e allora la lettura difficile ma colorita sarà come una musica: solleva l'animo ad altezze che parevano inaccessibili.

Uno dei maggiori meriti della Riforma.

Il problema di rivalutazione ed elevazione delle masse popolari, inteso come problema d'interesse e di portata nazionale, ci sembra uno dei maggiori meriti della Riforma. Problema quindi di larga base: piattaforma solida per le ulteriori costruzioni. Bisognerebbe attuarlo con ricchezza e urgenza di mezzi prima che altri lo facciano con fini non sempre obbiettivi.

Ed è bene che per risolverlo restino strettamente collegati tra loro tutti gli enti tecnici — popolari che hanno scopi affini, per potenziare la loro opera.

Anche l'Ente Nazionale Biblioteche Popolari e scolastiche che ha ripreso la sua attività interrotta dalla guerra, e si è già reso benemerito in tante iniziative, continuerà a portare alla risoluzione del problema il suo notevole contributo, in base alla sua esperienza e la sua attrezzatura tecnica, pur rinnovandosi secondo le esigenze della vita stessa.

Una domanda: difetto o dimenticanza della Riforma?

Delineati con tanto senso di comprensione e di socialità, struttura, contenuto, o compiti della biblioteca popolare perchè ci chiediamo, ai fini stessi della cultura a più larga base di tutto il popolo, non si è incluso nel piano stesso di riforma, lo studio di tutti quei tipi di biblioteche che vivono più o meno stentamente accanto alla scuola di ogni ordine e grado, e ne sono, o ne dovrebbero essere l'ossigeno vitale, o l'integrazione? O che forse è necessario preparare il popolo e non gli insegnanti, maestri e professori che devono guidarlo, o sono preposti agli stessi corsi e biblioteche popolari?

Per rimanere nel campo esclusivamente della scuola elementare popolare, sappiamo che vi sono biblioteche magistrali sorte qua e là per un bisogno sentito di aggiornare la cultura dei maestri, (cultura manchevole sia per la deficiente preparazione iniziale o perchè decaduta e impoverita da molte vicissitudini della guerra e del dopoguerra) e che ora vivono in modo gramo, sporadico o stentato, senza impulsi, con qualche limitato sussidio ministeriale bene accetto da alcune biblioteche, trascurato da altre a cui il Ministero stesso è costretto a far solleciti per ridestarle dal loro sonno?

Brutto sintomo: l'incuranza denuncia miseria intellettuale.

E' urgente provvedere prima che la piaga diventi cancrenosa. Vi sono però tanti motivi e tanti segni di recupero. Li registriamo con piacere.

Ma bisognerebbe coordinare, incrementare, disciplinare una materia tanto preziosa, che è dispersa o arenata agli scogli di vecchie disposizioni.

Appunto per questo riconoscimento dei doveri e dei diritti del cittadino in rapporto ai doveri e ai diritti dello Stato democratico, ci sembra che il piano della Riforma per ciò che si riferisce la cultura del popolo non si debba limitare alla Biblioteca popolare, tanto più che nel periodo del trapasso da vecchie a nuove forme di vita scolastica è proprio il libro che può fornire un aiuto prezioso: ringiovanire il tronco con nuovi innesti, facilitando la scuola ad avviarsi senza brusche scosse alle nuove realizzazioni; e d'altra parte rendendo queste più facili e accessibili.

Perchè dunque non si pensa agli insegnanti non preparati ai loro compiti, non si punta sulla necessità di elevare il tono della loro cultura attraverso le biblioteche scolastiche, e non si ritiene necessario di dare a queste, incagliate al 1911 e in attesa dal 1917 di un regolamento promesso e mai mantenuto, una loro fisionomia moderna, agile e sensibile, delineandone anche giuridicamente struttura e funzionamento?

Lina Sacchetti

Tutta la vita dell'Ateneo Ferrarese, dalla sua fondazione, per iniziativa di Alberto d'Este nel 1391, alle sue vicende nei secoli XVII e XVIII, dai nobilissimi episodi patriottici del 1796 al 1848, fino a quando divenne l'Università libera nel 1860, e poi statale nel 1942, tutto è illustrato con materiale inedito da Alessandro Visconti, ordinario di quella Università, nel suo libro *La storia della Università di Ferrara*, uscito in questi giorni. Il volume è edito da Zanichelli di Bologna.

Documentari d'Arte

(Continuazione della 3ª pag.)

guardo, un « editoriale » della rivista diretta da Roberto Longhi « paragone » (marzo 1950) nel quale si pongono vivacemente i termini d'una possibile realizzazione cinematografica di documentari artistici, reagendo contro la facile attuazione di essi, attraverso la « marcia marionettistica » delle figure dei quadri, nell'ingenuo intento di presentare alle immagini un movimento che esse hanno già d'implicito, nella loro entità pittorica o plastica, che è di ben altra natura del movimento materiale delle immagini nel film.

Quanto al « parlato » esso: ..... non seguirà più i movimenti illeciti dei personaggi definiti, ma soltanto il movimento dell'occhio dell'osservatore sul pone al centro di esso » e ancora: « lo architetto lo modella (lo spazio) come lo scultore la creta, lo disegna come opera d'arte: cerca ... di suscitare un determinato stato d'animo in coloro che « *entrano* in esso ».

La vita dell'architettura, nonostante le sue apparenze di staticità è dunque nel rapporto « spazio-movimento » che a fatica riusciamo a far intendere presentando separatamente e immobili, vari aspetti d'un edificio dalla facciata all'interno, ai singoli particolari. Proprio attraverso la visione cinematografica è possibile realizzare, invece, quello che lo Scott chiama « trascriversi » in termini di architettura.

Simili concetti e idee ho avuto il piacere di esporre in una relazione documentata al Convegno Internazionale del « Cidalc » tenutosi a Firenze in questi giorni, con la certezza che possa intendersi quanto prima tutto il valore estetico e culturale d'un simile genere di film, ideale tramite tra la cultura specialistica e il più vasto campo della diffusione del gusto.

Dal documentario « Chiostro e cortili » di V. Mariani e U. Magnaghi (Ist. Luce)

l'opera, mentre si ingegna di meglio intenderla, scattando dal complesso al particolare, di sosta in sosta ».

Con questo intervento, il documentario viene finalmente considerato (come da tempo abbiamo scritto ed auspicato) strettamente connesso allo studio della storia dell'arte, come strumento sempre più duttile per l'interpretazione e l'illustrazione dei capolavori. E non è affatto vero che con ciò si venga a bandire un certo tipo di documentario « didattico » perchè non c'è nulla di più vivo e stimolante, anche per il vasto pubblico delle sale cinematografiche, d'una intelligente e acuta presentazione delle opere dell'arte figurativa: e se si pensa il contrario, è perchè non ci si è trovati di fronte alla prova palmare dell'interesse del pubblico per un bel documentario che spesso giunge in tempo a rialzare il morale d'una folla annoiata e oppressa da qualche macchinoso e insulso film spettacolare.

G. Scott, nella sua importante opera sulla « Architettura dell'umanesimo » (traduzione Elena Croce, Laterza 1939) ci fornisce quasi la giustificazione critica di come possa essere intesa, per esempio, l'architettura attraverso la visione dinamica e « ambientale » che può darci soltanto il cinematografo (notate: ancora meglio della nostra stessa diretta esperienza) quando scrive: « l'architettura ha da fare direttamente con lo spazio: lo usa come materiale e ci

Valerio Mariani

● *Medicina ufficiale e medicine eretiche* è il titolo di un nuovo libro che illustri cultori della scienza dell'uomo sotto il suo aspetto fisico, capitanati da Alexis Carrel, hanno scritto per dimostrare ed illustrare, dalle origini ad oggi, gli sforzi fatti dalla medicina ufficiale, a fianco della quale non deve essere nemmeno ignorata quella che si potrebbe chiamare medicina eretica, dall'omeopatia alla pratica cinese dell'acupuntura, dalla medicina degli umori al neo-ippocratismo e così via via alle guarigioni miracolose.

● La Casa Editrice Collins ha pubblicato: « The Wordl my Wilderness » di Rose Macaulay, « Through the Valley » di Robert Henriques, « A Murder is Announced » di Agatha Christie, e « Lady Behave! » di Peter Hheyeny.

Tra le biografie uscite di recente si trovano: « Saint Benedict: His Life and Work » di T. F. Lindsay (Ed. Burns Cates), « Diary or a Dean: St. Pail's 1911-1934 » di W. R. Inge (Ed. Hutchinson), « Benito Mussolini: Memoirs 1942-1943 » nella traduzione dall'italiano di Frances Lobb e con introduzione di Cecil Sprigge (Ed. Weidenfeld Nicolson), « Rommel: Desmond Young » (Ed. Collins), « The Journals of Francis Parkman » in due volumi (Ed. Eyre & Spottiswoode).

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 26 - ROMA, 25 GIUGNO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ANAFILASSI MORALE

Che sia normale e naturale il provare un sentimento di gioia per l'avvicinarsi di una rimunerazione aspettata, un sentimento, di tristezza per una minaccia di sofferenza o di privazione, di irritazione per un cattivo comportamento, e di paura e di inquietudine dinanzi ad un pericolo, è tanto ovvio da sembrarci inutile il vederlo ricordato in questo o quel libro. Parimenti ovvio ci sembra che al cadere di tali cause occasionali, sfumino i sentimenti che le commentavano. Per contro, ci dice uno studioso, non è normale che si viva in uno stato perpetuo di gioia, di tristezza, d'irritazione aggressiva, d'inquietudine e d'angoscia. E tuttavia, ci sono degli esseri che sono permanentemente ilari o malinconici, irritabili e collerici, timidi e angosciati.

Se trasferiamo ai gruppi collettivi queste osservazioni, dobbiamo convenire che uno stato permanente di irritazione o di collera, costituisce una diatesi sentimentale. E se portiamo la nostra indagine su scuole filosofiche, su movimenti politici, su correnti artistiche, non possiamo non concludere che in tutti questi casi siamo di fronte a stabilizzazioni di coscienza malata. E' vero che siffatte diatesi sentimentali possono essere innate; ma, osserva il Pradines, lo sono allo stesso titolo di certe malattie, senza essere per questo normali. Indagini pazienti hanno infatti dimostrato che nelle guerre la continua minaccia che grava sui soldati, sensibilizza a tal punto certi individui che i più insignificanti avvenimenti scatenano un'angoscia non proporzionata al pericolo. Purtroppo non la gioia è divenuta per noi uno stato permanente, e non ad essa siamo sensibilizzati, sì bene l'angoscia, la tristezza, la paura, il desiderio di vendetta. Dobbiamo quindi constatare che la natura di questa sensibilizzazione, questa anafilassi morale, è intrisa di rappresentazioni immaginarie, le quali rendono permanenti stati di animo prolungati oltre il limite comportante la causa che li ha generati.

Tutte le efflorescenze letterarie e di dilettantesca filosofia han fatto dimenticare che il sentimento deve di sua natura provvedere ad una regolazione naturale, e cioè a far fronte ad una situazione, ma «organizzata ed utile». Sembra un concetto profanatore questo a quanti hanno ipostatizzato i sentimenti, considerandoli come la parte sovrumana, allettante, bella, della vita dell'anima. Sono energie affettive i sentimenti, e si chiamino speranza, dubbio, timore, angoscia, esse sono ordinate a risolvere una situazione a vantaggio del soggetto che li prova. E' perfettamente naturale che un pericolo susciti in noi la paura, perchè questa paura immetterà nel nostro comportamento un'energia che ci aiuterà a salvarci; ma è innaturale che, scongiurato codesto pericolo, si continui a tremare per tutta la vita. Il sentimento che in questo caso doveva essere la forza attiva e doveva suggerirci le reazioni motrici ed adattive, doveva cioè intervenire nella circostanza ostile a risolverla, o come dicono gli psicologi, regolarla, diventa invece per il suo perdurare elemento di sregolatezza, ed è quindi nocivo e disgregante.

Le forme che denunciano il trapasso dal normale al patologico non son poche, anche se nei trattati, per necessità sistematiche, se ne elenchino tre o quattro. Tutti però convengono nel trovare costante il dato «fissazione». E' superfluo qui notare, il divario tra stabilità e fissazione. I sentimenti sociali ad esempio, quelli per cui noi amiamo il commercio con i nostri simili, e specialmente dei *più simili*, e siamo toccati dalle loro gioie e dalle loro sciagure, e siamo stimolati da istinti di collaborazione: questi sentimenti sono regolatori se sono stabili. Ma taluni odi di razza, certe perenni guerre fredde tra regioni e tra nazioni, sono alimentati da fissazioni, da sentimenti che han perduto capacità adattiva e potere regolatore. Conflitti tra famiglie, odi accademici, risentimenti classistici, ruminazioni insomma di torti e di vendette tra individui e tra gruppi, costituiscono un'anchilosi morale cui non conviene altro nome se non quello che ci suggerisce il particolare capitolo di patologia mentale.

Si badi: un sentimento legittimo, se giunge ad immobilizzarsi, diventa perciò stesso un meccanismo che tradisce il soggetto, lo prostra, lo rende disadatto ad alcune funzioni vitali, lo acceca, lo mutila, lo rende infermo di quella infermità, onde la qualità prima del vivente, la elasticità, è mortalmente offesa.

L'esser stati vittima di un'ingiustizia può dare risentimento legittimo, ma se codesto risentimento si fissa, ingombra la coscienza, le toglie ogni lucidità e in certo senso la uccide. Chi non ha conosciuto odiatori implacabili che sono trascinati come cose per tutta la vita da una Furia che li batte implacabilmente e li precipita sempre dallo stesso precipizio per raccoglierli e riprecipitarli?

Non parla chi ripete la stessa parola: non vive chi ha perduto la elasticità dei propri sentimenti.

SOMMARIO

MERCANTI E COLONI FOCEI

nei nostri mari

Gli studiosi moderni hanno in genere disconosciuto, e a quanto pare alcuni di essi vogliono, non ostante le nostre ricerche, continuare a disconoscere l'importanza di una delle più attive ondate di commercianti e poi anche di coloni nel Mediterraneo occidentale: ossia quella dei Focei, provenienti da una città greca delle coste d'Asia al confine tra la Jonia e la Eolide. Ma non così pensavano i primi «logografi» greci, ch'erano anch'essi delle coste asiatiche, e scrivevano intorno al 500 av. C., come Ecateo di Mileto, dal cui racconto dettagliato, trae con ogni probabilità Erodoto di Alicarnasso, un suo asserto ben preciso, e senz'ombra di controversie (I, 163): che «i Focei furono i primi greci a far lunghe navigazioni, e rivelarono agli Elleni il mare Adriatico, e la Tirrenia, e l'Iberia e i Tartessi». Nè abbiamo argomenti validi per sostenere che quell'antico logografo esagerasse.

Di fatto: è vero che gli Etruschi vennero a contatto prima che coi Focei, con altri coloni greci dell'Italia meridionale e della Sicilia, specie coi Calcidesi di Cuma; ma ciò non perchè i Calcidesi potessero facilmente spingersi fino sulle coste Etrusche, ma perchè gli Etruschi, già intorno al 683, avevano fondato in Campania i loro avamposti di Capua e di Nola (Catone in *Velleio Patercolo* I, 7), bloccando così ogni ulteriore penetrazione cumana verso il nord-ovest; come anche prima colle loro piraterie, avevano contrastato i più antichi commerci e stanziamenti coloniali greci nel Tirreno Meridionale (Eforo in *Strabone*, VI, p. 267 C.). Basta ammettere l'inevitabile contatto diretto fra Etruschi e Cumani nella Campania agli albori del VII secolo, per intendere la derivazione cumana dell'Alfabeto etrusco, come non occorre ricorrere alla presenza in Etruria di mercanti Tarantini, o Calcidesi o Achei o Sicelioti per spiegare l'introduzione, dal sud, di oggetti e concetti greci nell'Etruria arcaica. Invece per i Focei Erodoto parla esplicitamente di rivelatori della Tirrenia, ossia di navigatori che, primi fra i Greci, solevano spingersi colle loro navi proprio lungo le coste della Etruria: il che è tutt'altra cosa, e non infirma affatto i precedenti contatti, fuori di Etruria, tra gli Etruschi ed i Calcidesi.

Il racconto di Erodoto non intoppa in contraddizioni neanche per quel che riguarda l'Adriatico, e neppure per la «rivelazione» ch'essi avrebbero fatto «dell'Iberia e di Tartesso». Si è in verità opposta un'altra notizia erodotea, riguardo al casuale arrivo, per una tempesta, nella zona di Tartesso, verso il 630, di Coleo di Samo: il quale trovò quell'emporio ancora deserto di Greci, sicchè potè realizzare guadagni ingenti, colle mercanzie trasportate di là in Oriente. Anche senza richiamare alla memoria i dati omerici, e quelli sulle *ktiseis* delle colonie occidentali, da cui risulta che alle spedizioni mercantili e coloniali — come alle «emigrazioni» attuali ad es. verso l'America —, partecipavano promiscuamente avventurieri e malcontenti di varia origine, specie se di zone contigue (come nel caso di Samo e Focea), va notato che Coleo giunse a Tartesso del tutto casualmente in una spedizione sporadica, mentre i Focei pochi anni dopo di lui «rivelarono» dettagliatamente le coste dell'Iberia orientale alle genti Greche. E le vicende di quella esplorazione sono riferite ancora da Erodoto (nel già cit. I, 163): quando «i Focei pervennero coi loro commerci a Tartesso, vi strinsero amicizia col re Argantonio, il quale cercò di convincerli, e da principio invano, a lasciare la loro patria asiatica, per trapiantarsi (con colonie) nel suo paese».

Ma quando incominciarono, e quanto tempo impiegarono a diffondersi i primi commerci focei nell'Occidente? Le nostre fonti ci ragguagliano che in uno dei punti più lontani da Focea, e quindi raggiunto presumibilmente in epoca relativamente più tarda, essi fondarono, verso il 600, Massalia (Marsiglia: Timeo in [Scimno] v. 211 sgg.; Solino II 52; Jeronimo, anno 598; Eusebio, anno 594; cf. Livio V 34, 8; Giustino 43, 3, 4); ma gli influssi greci che sono attestati dai trovamenti archeologici nella Massaliotide provano che i Focei frequentavano come mercanti quelle coste, assai prima di stanziarvisi come coloni (Clerc, *Massalia* I p. 103 sgg.). Ciò è d'altronde affermato esplicitamente, e proprio seguendo una fonte massaliota, da Giustino (XLIII, 3 5 sgg.), allorchè descrive le cause della vita superlativamente marinara dei Focei, e i loro viaggi che precedettero la fondazione di Massalia; «i Focei obbligati dalla esiguità e sterilità del loro territorio, attesero con maggior cura al mare che alla terra: e così affrontavano la vita pescando, commerciando e talora anche pirateggiando per mare, il che allora era considerato occupazione gloriosa. Onde, osando spingersi fino alle estreme spiaggie dell'Oceano, giunsero nel golfo Gallico presso le foci del Rodano, e innamorati per l'amenità del luogo, quando furono ritornati in patria ed ebbero riferito quel che avevano veduto, invogliarono molti a seguirli». Analoga ed altrettanto esplicita affermazione, su commerci focei precedenti le colonie dell'Iberia, si ha nel sopracitato passo di Erodoto riguardante Tartesso. Che le tappe progressive dei commerci focei, e poi l'installazione nelle più lontane di quelle tappe di colonie, abbiano richiesto un lungo lasso di tempo, pare ovvio: per la lunghezza del percorso, per le trattative con genti diverse alcune delle quali ostili alla penetrazione straniera, per l'impianto di scali stabili in una quantità di punti costieri, necessari per la navigazione di piccolo cabotaggio. Così abbiamo sentore di uno scalo nel paese degli Elimi, nella Sicilia occidentale (v. oltre), e di altri a Regio e a Velia (Erod. I 167), nel golfo di Napoli (v. oltre); alla foce del Tevere (Giust. 43, 3, 4), a Pirgi, a Populonia (Servio *ad Aen.* X 172), mentre molti altri scali dovettero precedere le colonie focee disseminate sulle coste liguri, corse, galliche, ed iberiche anche in seguito, [illegible] nell'egemonia massaliota.

Nè questa precedenza degli scali commerciali sulle colonie è peculiare per i Focei, altrettanto avvenne, ad es., per i Calcidesi, come risulta da Tucidide (VI 4, 5), secondo cui Cuma e Zancle (la futura Messina) furono semplici covi di pirati prima di essere colonie; e dall'archeologia siciliana, in quanto ci attesta che prima della fondazione della più antica colonia greca nell'isola, Nasso, gli indigeni Siculi avevano già abbandonato le coste orientali per timore delle piraterie greche. L'Odissea a [illegible] testimonianze su antiche imprese commerciali e piratesche [illegible] nella zona dove più tardi troviamo le colonie d'Egitto, di Libia, di Sicilia e della Magna Grecia. In alcuni casi a quelle imprese non [illegible] neppure [illegible] tentativi coloniali: come per gli Etruschi in Sicilia, in Tunisia ed in Spagna. E nel mondo moderno gli esempi analoghi pullulano: basti ricordare ad es., per l'Africa, il caso di Assab e quello della Somalia, della Rhodesia, dello Deutsche Südwest-Afrika e della Deutsche Ostafrika.

Nel caso dei Focei i loro primi tentativi di scalo nella Sicilia occidentale dovevano parere così antichi, che Antioco in Tucidide (VI 2, 3) si avventurava a farli risalire a poco dopo la guerra di Troia! Nell'Adriatico l'influsso focese risale almeno al principio del VII secolo. Ci lusinghiamo di aver dimostrato (*La Tomba Regolini - Galassi e la civiltà dell'Italia centrale nel secolo VII av. C.*, in Monum. Vaticani VIII, 1947) che alcuni degli scali focei ed in ispecie quello di Pyrgi nel territorio di Caere, furono i centri di diffusione, a partire dal 680-660 av. C., della cosidetta «arte orientalizzante». Forse non è escluso che la recente scoperta a Pizzofalcone dominante la marina di Napoli di una necropoli greca risalente al VII secolo ci attesti un altro scalo di Focei, di contro alla calcidese Cuma, oltre a darci elementi per la soluzione dei problemi riguardanti quella che nel 325 era chiamata Palepoli. Certo la coesistenza, almeno per qualche tempo pacifica, nello stesso Golfo di Napoli di un centro calcidese, Cuma, e di uno foceo spiegherebbe la compartecipazione dei due elementi ellenici agli impianti coloniali in Tunisia: a Kybos («città degli Joni»: Ecateo in Stef. Bizantino), e in altre località di tipica toponomastica calcidese, come le isole Naxikai, il lago Pithekoysai, la città e isola di Euboia (Pseudo - Scilace 11): non si dimentichi che, secondo Tucidide (VI 2, 3) quei Focei che si stanziarono in Sicilia erano già approdati in Libia. Che quelle colonie «tunisine» non fossero Calcidesi pure (come vorrebbe il Mazzarino), parve provato: dall'ignoranza in proposito di Antioco Siracusano, il nostro informatore principale sulle fondazioni calcidesi; dal blocco che contro le imprese Cumane era esercitato dagli Etruschi di Campania; e dalla presenza nell'Alfabeto numida di fenomeni di tipo foceo (*La tomba Regolini*, p. 506).

Appunto perchè i Focei impiegarono lungo tempo nei loro commerci precoloniali, accadde che durante quei commerci essi erano ancora in preminenza di stirpe eolica, mentre più tardi la loro metropoli Focea, si ionizzò, sicchè ioniche appaiono le colonie di Massalia e le circonvicine. E così nel nostro vo-

(Continua a pag. 7)

Luigi Pareti

SIMULACRI E REALTÀ

TRE DONNE E UN AGO

«Si ricorda ancora della sera che passammo dalla signora Schopenhauer e si fece la scommessa ch'io non ero capace di adoprar l'ago? Una prova che allora non avevo detto una bugia, vuol essere il vestitino speditole. L'ho voluto fare tanto bello, che non venisse più messa in dubbio, senza ingiustizia, la mia disposizione ai lavori femminili».

Qui un ago cuce oltre un vestito la conversazione di due donne celebri, perchè le parole riferite sono di Bettina Brentano, e sono tratte da una lettera che costei scrive alla madre di Goethe. La signora Schopenhauer di cui qui è cenno, è la madre del filosofo, la quale scrisse parecchi romanzi. Questo particolare, mentre ci mette in cuore a pungerlo, il rammarico di non essere stati invitati quella sera dalla signora Shopenhauer per vedere di fronte due incubatrici di geni, provocate da una artiges Kind, *da una bimba gentile, ci versa nella teca dei dubbi, l'insinuazione che questa filosofia di Schopenhauer fosse una tardiva trascrizione di qualche romanzo che affidò al figlio per gli ultimi tocchi.*

C'è del romanzo e del romanzato nel pensiero shopenhaueriano.

Ora sappiamo da quale fonte sorgiva proviene quel romanzo... o quella filosofia.

RITRATTO DEL PINDEMONTE

Nella English Miscellany, *una bella raccolta di studi, che avrà carattere periodico, affidata alle cure di Mario Praz, troviamo un ritratto del Pindemonte, tracciato dal Byron.*

«Oggi, Pindemonte, il celebre poeta di Verona, è venuto a visitarmi. E' un uomo di piccola statura, asciutto ma con lineamenti fini e graziosi... Ha l'aspetto di un filosofo; 60 anni e forse più. E' dei migliori poeti del giorno. Essendo che parla o piuttosto legge alquanto l'inglese, gli diedi un libro di Forssth in cui si parla con onore di lui. Mi chiese notizie dei suoi vecchi amici dell'Accademia della Crusca, Parsons Greathead, Madama Piazzi e Merry, da lui conosciuti in giovinezza; io glie ne diedi contezza nel modo triste che solo mi era concesso, dicendo, come il buffone della farsa, che erano divenuti tutti morti. Soggiunsi che una satira li aveva uccisi tutti quanti, e che il loro sterminatore era stato Gifford: che infine non erano che una ciurma di seri bacchianti e piccola cosa del resto; egli se ne andò, non so dire se più lieto di questa notizia o dei periodi di Forsyth in sua lode...».

Altro che non lo sa dire! Il dubbio di Byron se il poeta veronese fosse più maligno o invece più vano non ha nulla di dubitativo, perchè è come l'occhio all'oscillar impercettibile della bilancia, in cui l'egual peso dei due piatti della bilancia, è documentato dalla impossibilità di vederne uno abbassarsi.

Davvero, non ci sono che gli artisti che sappiano scoprire le debolezze degli artisti, e quindi, involontariamente, anche le proprie. Byron infatti è come quel ragazzo che raccoglie le cicche. Sì, la cicca di Pindemonte, ossia di Pindemonte ridottosi a cicca, se volete.

LE POSTE E IL PARNASO

L'Amministrazione delle Poste non tollera, ci dice Paul Bazzin, dediche sui libri, che inviate agli amici o ai critici, che pecchino di semplicità. La legislazione del Parnaso e le regole della buona rettorica sono spesso in contrasto con i regolamenti delle Poste. L'eloquenza dei sentimenti viene punita con sovratassa. «Un poeta amico, mi inviò un volumetto di versi sul quale mi accordava troppo generosamente, con la sua penna, tutte le ali della creazione, quelle dell'allodola, dell'aquila, dell'angelo.

La ricevitrice postale del mio villaggio mi tassò implacabilmente non so più di quanto, con un rigore di impiegato del dazio che verifica l'invio di volatili».

Lo scrittore è nel torto. La ricevitrice postale aveva sentito il falso di quella alata ed acuta dedica e il senso di giustizia innata esigeva riparazione. Chi punire? Colui che era a portata di mano, e che certamente avrebbe offerto alla vanità, insaziabile in tutti, quelle volanti turibolate.

In effetti il letterato provoca qualche volta le ingiurie, le lodi, sempre.

E il provocatore merita punizione.

JEAN PAUL PRETENDE TROPPO

Carlo Dossi parlando di Jean Paul Richter si lancia nell'ineffabile futuro, e prevede, vede, sanziona, costituendosi amministratore unico della gloria dell'umorista tedesco. Sentite questa: «Ora la poesia tende da grafica a diventar filosofica. Il pittore Omero deve cedere al pensatore Richter». Cedere? Povero Jean Paul, chi ti ha camuffato da pensatore, ha voluto farti un tiro carnascialesco. Guardiamo il tuo volto nello specchio del Dossi, e ci dobbiamo tener dal ridere. Pensatore e schiacciatore di Omero. «Fra cinquant'anni — dice ancora il Dossi — non ci sarà gloria che vinca la sua». Eh sì, fra cinquant'anni questo giudizio, sarà ancora vivo e destera meraviglia come nel giorno stesso in cui fu formulato. Quel giorno Carlo Dossi aveva dei pensieri in soprannumero, pensieri che come gli impiegati in soprannumero non trovano posto, ossia necessita d'impiego, e perciò sono collocati fuori del perimetro dei ruoli, forzando di tanto in tanto, ma inutilmente, qualche lato o qualche vertice della figura per entrare in superficie sicura e difesa.

Di pensieri in soprannumero il Dossi ne ebbe parecchi. Ma questa di Omero poeta grafico che si ritira compunto dinanzi a Jean Paul poeta pensatore, appartiene a quel genere di proposizioni che fecero un giorno dire allo stesso Jean Paul queste parole sagge: «In verità, gli uomini non dovrebbero essere asini...».

Varius

IL MURATORI
E LE TRADIZIONI POPOLARI

Nella ricorrenza del secondo centenario dalla sua morte, L. A. Muratori è stato degnamente glorificato, non solo per il suo merito singolare di storiografo, ma per l'ansia inestinguibile che lo incitava a considerare tutti i problemi che riguardano la convivenza degli uomini, ai quali rivolse, infaticabilmente, la sua opera per tutta la vita: problemi di scienza e di poesia da una parte, dall'altra problemi civili e sociali, riguardati tutti e sempre con la veduta superiore dell'uomo di genio, dal sentimento cristiano, dalla risoluta volontà di contribuire a risolverli.

Ad elevare il Muratori al primo posto fra gli storici italiani basterebbero la monumentale raccolta dei ventotto volumi dei *Rerum Italicarum scriptores*, i sei grandi volumi delle *Antiquitates italicae medi aevi* e gli *annali d'Italia*, accanto ai quali molte altre opere si possono collocare, spesso assai vaste, di archeologia, diplomatica, archivistica, giurisprudenza ed erudizione, nonchè di filosofia, teologia e altre discipline collaterali.

Autore di poesie svariatissime, il Muratori molto scrisse intorno a problemi che diremo estetici, discutendo della *Perfetta poesia*, del *Buon gusto*, di particolari problemi petrarcheschi, danteschi, di altri scrittori e di altri argomenti poetici.

Prestigio particolare conferisce al grande storico, sensibile indagatore delle condizioni di vita delle varie classi, il suo pensiero politico e sociale, espresso e confermato in varie opere (*Della pubblica felicità*, la *Carità cristiana*, ecc.), rivelanti il suo desiderio di riforme sociali, atte ad elevare i miseri e gli spregiati a un tenore di vita morale cristiana e alla civiltà contemporanea.

Nobilitano tutta l'opera del Muratori, storico, biografo, giurista, filosofo ecc. ecc., il culto assoluto della verità, sempre liberamente proclamata, la sua commossa umanità, informatrice dei suoi scritti e della sua vita, e la superiore visione delle materie trattate, così limpida e luminosa, da doverlo riconoscere senza esitazione vero e autentico precursore di metodi moderni in varie discipline e particolarmente nello studio e nella valutazione delle tradizioni popolari.

Mentre il Vico, contemporaneo del Muratori e in rapporti epistolari con lui, nella *Scienza nuova*, adoperando il metodo che noi oggi chiamiamo comparativo, scorgeva nelle tradizioni il fondamento della storia dell'umanità, il Muratori vi scorgeva un ausilio valido a interpretarne gli svolgimenti: l'opera dei due sapienti ne risultava reciprocamente integrata. Mentre il Vico si compiaceva in sua dottrina, insisteva particolarmente su alcune tradizioni fondamentali, comuni a tutte le genti del mondo: una religione, e la solennità delle nozze e dei funerali, il Muratori accoglie e disamina le tradizioni di tutte le sezioni: che la scienza del folclore oggi riconosce, che è quanto dire il costume e la superstizione, l'arte e la letteratura, la lingua e il dialetto, tutte naturalmente di popolo, ritenute indispensabili per la ricostruzione della storia. E ne parla ad ogni occasione in molte opere, ma soprattutto in varie dissertazioni delle *Antiquitates*, inizio della filologia in Europa, e nella *Forza della fantasia umana*.

Tratta a lungo dei costumi delle donne (Dissert. XX), cioè delle acconciature, delle vesti, della dote, della, quasi direi, compera che il giovane faceva della sua donna, della tutela, del *mundio*, del *morgincap* o dono del mattino, degli sponsali (velo, anello, stretta di mano, ecc.) e d'altro; e, non meno a lungo, degli italiani in genere, « dappoichè cadde in potere dei barbari l'Italia », cioè di vesti, cibi, cacce, prefiche, scampanate fatte ai vedovi, ecc. (Dissert. XXIII); degli « Spettacoli e giuochi pubblici », cioè finte battaglie, giostre, tornei, gualdane, *hastiludi*, quintane, bagordi, corse, regate, giuoco del calcio, giuochi di mani, spettacoli scenici ecc.; di poeti popolari, giullari, ballerini, ecc. Un'intera dissertazione (XXXVIII) dedica il Muratori ai giudizi di Dio (*Ordalie*) nelle molte loro forme bizzarre e crudeli; riservando una dissertazione intera al *duello*.

Più che i costumi al Muratori premeva illustrare, per combatterle, le superstizioni che « albergano, egli scrive, dove alberga l'ignoranza »; e ne discorre in varie opere, ad ogni occasione, ma di proposito e largamente, nella dissertazione LVIII delle *Antiquitates*, restringendosi « ad alcune poche » fomentate da furberia, malizia e cupidigia, volte a « procacciare sanità o tesori o ricchezze, a penetrare nei tenebrosi nascondigli dell'avvenire e a indovinare i segreti del cuore umano ». Non mi occorre soggiungere che il grande storico, disgustato per gli infiniti pregiudizi che ottenebrano le menti degli uomini, alza la voce, sbugiarda stolte credenze e impone norme e divieti a difesa della verità: non ricorrere ad àuguri, arùspici, arioli, astrologi o incantatori; non a *tempestari*, capaci di suscitare o sedare tempeste; non prestar fede a vane dicerie, non a pretesi miracoli illusori, non a certi santi immeritamente saliti a indebito culto, non ad altre superstizioni deturpanti la religione.

Tanto premeva al Muratori diradare le fitte tenebre dell'ignoranza e della superstizione, che affrontò il disgustoso argomento anche nella *Forza della fantasia umana* dalla quale, piuttosto che dalla ragione, le superstizioni promanano. Mentre nelle *Antiquitates* ne aveva trattato da storico, qui ne discute da filosofo, sferzando gli sciocchi credenti nei sogni, nella magia nera, con intervento di diavoli, nelle streghe, negli stregoni e negli incantatori, negli spiriti incubi e succubi, nel repugnante concubito di diavoli con femmine, nelle oscene tregende o conventicole di streghe trasportate da diavoli e altre consimili fantasticherie.

Ride della potenza di nuocere che avrebbero alcune persone, accennando a iettatura e malocchio (che, però, non nomina); dello *scimmiotto* dei bambini, cui credono ancora alquante donnette emiliane; delle credenze che « nella tal cosa, in certo crociale e in altri luoghi s'odano strepiti soprannaturali o si veggono spettri notturni »; del così detto anno climaterico « pericoloso e fatale alla vita dell'uomo »; ecc. ecc.; e tutto sfata e dilegua con persuasivi ragionamenti.

Dove parla delle così dette *voglie* delle donne incinte, alle quali si collegano i così detti *mostri* (feti venuti alla luce con forme irregolari, a volte mostruose: bocca di lepre, piede d'oca, faccia di bestia ecc.), accumula tanta dovizia di episodi, di esempi e di considerazioni che lo inducono a sospendere ogni giudizio « fino a che, egli ammonisce, arrivi qualche saggio filosofo a penetrare in queste arcane operazioni della natura ». Cautela sapiente, che fu guida e freno al Muratori tutte le volte che ebbe a trattare di superstizioni e, particolarmente, nella famosa polemica coi fanatici fautori del *voto sanguinario*.

Anche ai prodotti dell'arte popolare prestò benevola attenzione il Muratori che trattò in due dissertazioni delle *Antiquitates*, non certo con i criteri dell'indagatore moderno, ma come di altri prodotti dell'umano lavoro; e parlò del musaico, di vari mestieri, di varie industrie, di colori e vari generi di panni, di stoffe, di tele, di ricami e di molte altre cose non estranee all'arte popolare. Così nella dissertazione XL trattò dell'*Origine della poesia italiana* che fu fondamentalmente popolare.

Ben quattro dissertazioni, di carattere apertamente filologico, il Muratori riserbò a questioni di lingua: Dell'*Origine della lingua italiana* (XXXII); della *etimologia delle voci italiane* (XXXIII); *dei nomi e soprannomi* (XLI), nonchè dell'*Origine dei cognomi* (XLII), anche oggi interessanti, per loro merito intrinseco e per il loro carattere, preannunziatore della moderna filologia romanza.

Ne possiamo conchiudere che il Muratori, dalla mentalità universale, vide o intravide, secondo i casi, le varie sezioni del moderno folclore, e ne trattò con profonda dottrina e con metodo egregio che potremmo dire moderno. Raccolse l'amplissimo materiale da innumeri carte di archivio, da lettere, cronache, diari, da altre fonti attendibili e dalla viva tradizione orale, lo utilizzò con la sua consueta sagacia di storico e di filosofo, lo risolse a interpretare episodi, a dar vita a personaggi, a ricostruire avvenimenti, a chiarire disposizioni di leggi e consuedini giuridiche, a illuminare, insomma, la vita pubblica e la privata dei popoli dell'evo medio, nelle più varie manifestazioni. Svolse ogni argomento con piena padronanza delle fonti e sicuro possesso del pensiero contemporaneo, senza abili scivolamenti, senza ambigue omissioni, con superiore indipendenza di giudizi, incurante di rischi e pericoli, di disapprovazioni ufficiali.

Il Muratori si aggira con passo sicuro fra genti diverse e lontane, ravvicina, oculatamente comparando, il passato al presente, avviva il discorso con ricordi della sua personale esperienza, e le ragioni dei fatti indaga e intravvede, ora sorridendo, bonario, della balordaggine umana, ora deplorando la credulità e l'ignoranza, la malafede e il tradimento, sempre desideroso del bene dei miseri, del rinnovamento della corrotta umanità, e dell'avviamento verso una civiltà superiore. Mercè la profonda conoscenza del medio evo e la illustrazione dei suoi molteplici aspetti, non di una o poche, ma di tutte le regioni italiane, il grande italiano contribuì all'avvento del romanticismo, che spianò la via al nazionale Risorgimento!

Giovanni Crocioni

IL DIRITTO DI STAMPA

Che cos'è in concreto il servizio dell'esemplare d'obbligo o, come si dice con termine di accezione più generale, che vorrebbe essere formalmente più esatto, ma non lo è, il diritto di stampa? E' la prestazione, per disposizione legislativa, di un congruo numero di esemplari di ogni stampato e di ogni pubblicazione da parte dello stampatore e dell'editore da consegnarsi nelle forme regolamentari prescritte a favore di determinati uffici ed istituti esplicitamente designati.

Questo servizio, che è stato sempre e da quasi tutti gli stampatori considerato come una prestazione affatto onerosa, non è di tradizione recente, bensì antica, in alcuni paesi d'Europa, di qualche secolo. Esso era già attuato in molti degli stati italiani esistenti anteriormente all'unità nazionale, ed in Francia si era ben presto costituito con le modalità e le finalità con cui viene oggi generalmente assolto; talchè la Biblioteca Nazionale di Parigi deve alla applicazione di esso il cospicuo e costante incremento delle sue collezioni.

Evidentemente tale servizio sin dalla origine è stato creato per soddisfare a due fini: l'uno di carattere politico-amministrativo, la sorveglianza cioè sulla stampa, l'altro di carattere conservativo, tecnico e culturale nel medesimo tempo. Questi due fini preminenti occorre tener bene presenti nell'esaminare nella loro concretezza le disposizioni legislative che disciplinano la materia.

Attualmente in Italia il servizio è regolato dal D. L. L. 31 agosto 1945, n. 660, il quale è stato evidentemente buttato giù molto affrettatamente ed anzichè costituire un organico complesso di norme per la definitiva disciplina della materia, rappresenta una succinta e troppo svelta correzione della corpulenta Legge 2 febbraio 1939, n. 374. In virtù di questo Decreto legislativo oggi lo stampatore deve (art. 1) consegnare un esemplare di ogni pubblicazione o stampato alla Procura della Repubblica, e alla Prefettura quattro esemplari, della cui destinazione tratta l'art. 6 del Decreto nei termini seguenti: « Dei quattro esemplari ricevuti, la Prefettura trattiene uno per l'adempimento delle funzioni di sua competenza, e trasmette gli altri tre, rispettivamente, uno alla Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ufficio Stampa) uno alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ed uno alla Biblioteca Nazionale Centrale « Vittorio Emanuele II » di Roma.

La Prefettura, adempiuti gli obblighi di sua competenza, trasmette l'esemplare ricevuto alla biblioteca pubblica del capoluogo della provincia, o di altra città della regione designata con decreto del Ministero per la pubblica istruzione.

La Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ufficio Stampa) trasmette l'esemplare ricevuto, dopo averne presa visione per il servizio di informazioni bibliografiche, al Ministero dell'Interno (Direzione Generale di P. S.) che, dopo l'uso di ufficio, lo invia alla Biblioteca Nazionale Centrale « Vittorio Emanuele II » di Roma.

La Procura del Regno, adempiute le funzioni di sua competenza, trasmette l'esemplare d'obbligo al Ministero di Grazia e Giustizia, il quale trattiene gli stampati e le pubblicazioni, che, a suo esclusivo giudizio, possano servire ai bisogni della sua Biblioteca, e rimette il resto ad altri Istituti, prescelti d'intesa con il Ministero della pubblica istruzione ».

Il Decreto al suo apparire suscitò un coro di proteste, che si levarono specialmente da parte dei tecnici e dei bibliotecari, i quali, richiamandosi alla personale esperienza, si resero subito conto che il meccanismo del servizio così com'è congegnato nel decreto, non avrebbe funzionato a dovere. Come infatti è avvenuto; sicchè da più parti e reiteratamente è stata invocata l'elaborazione di una legge che, secondo una più chiara visione delle finalità che il servizio si propone di conseguire, elimini gl'inconvenienti attualmente, e con pieno fondamento, lamentati.

Anche un profano, scorrendo le disposizioni contenute nel sopraricportato art. 6, si rende conto che fra quegli invii e rimandi degli stampati e delle pubblicazioni da un ufficio all'altro le cose non andranno liscie.

Per far le cose seriamente, occorre innanzi tutto operare una netta separazione dei due settori in cui il servizio si divide: quello conservativo e quello burocratico di controllo. Nei riguardi del primo è previsto che a tre biblioteche pubbliche venga destinato un esemplare degli stampati, alla Nazionale Centrale di Firenze, alla Nazionale Centrale di Roma, alla maggiore biblioteca pubblica del capoluogo della provincia; e pertanto si cominci col riservare tre esemplari a tali tre biblioteche. Circa gli adempimenti, diciamo così, di controllo, basterebbe che la Prefettura, soddisfatti quelli di sua competenza, trasmettesse alla Presidenza del Consiglio (Ufficio Stampa) il quarto esemplare, che effettuerebbe poi i giri previsti dal terzo a capo dell'art. 6. Nulla di mutato vi sarebbe per quel che riguarda l'esemplare destinato alla Procura della Repubblica.

Il suggerimento molto ovvio che noi diamo varrebbe nel caso che si volesse mantenere fisso a cinque, senza aumentarlo, il numero degli esemplari che gli stampatori debbono depositare. Che se poi tale numero si elevasse di un'unità, sarebbe tutto ancora più facile.

Che il Ministero della Pubblica Istruzione non voglia assolutamente dare ascolto alle lamentele che, soprattutto da parte delle biblioteche pubbliche dei capoluoghi di provincia, gli giungono in continuazione?

Giovanni Cecchini

Problema dell' arte-vita

II

Ma v'è ancora Shakespeare, Goethe, Dostojewski, Flaubert, Dickens, Hoëlderlin, Rilke, vi sono gli scrittori di pura fantasia, i Wilde, i Cervantes; vi sono gli innumeri poeti delle infinite tendenze: classiche, romantiche, realistiche, idealistiche; vi sono i parnassiani, i simbolisti, i crepuscolari, gli ermetici; vi sono i Poë, gli Schelley, vi sono i surrealisti, gli intimisti, gli esistenzialisti, eccetera, eccetera!

Siamo venuti proprio al punto giusto. Siamo venuti, cioè al punto in cui è necessario fare netta distinzione tra l'arte e la scuola tra l'artista e i suoi imitatori.

In questa netta distinzione consiste la differenza tra l'arte autentica e la non arte, tra l'arte-vita e l'arte-esercitazione. Tutte le forme d'arte sono accettabili se autonome e irripetibili, se nate da una necessità spirituale dello scrittore. E' logico che entri in campo qui anche il problema della forma; vale a dire della vitalità espressiva del mondo idealmente vissuto dall'artista; ma questo problema non può essere mai avulso dall'altro problema preesistente dell'arte-vita. Le varie poetiche, le varie estetiche hanno soltanto un valore culturale; servono *post artem*, non *ante-artem*.

Qualcuno potrebbe chiederci se, dopotutto, vorremmo, pertanto, abolire le estetiche e se non sia anche vero che attraverso le esperienze critiche e i contributi della problematica l'arte si avvalga di nuovi avviamenti e di nuovi apporti concettivi e tecnici.

Il fenomeno dell'assorbimento e del ricambio spirituale e intellettivo è insito nella natura stessa dell'attività creatrice. E, perciò, non vorremmo essere fraintesi. La nostra requisitoria riguarda l'assoluta indipendenza dell'artista, solo nel momento creativo e non il suo patrimonio culturale, gnoseologico e dottrinario. In parole povere: noi siamo lontani dal pensare che la critica, le estetiche e le teoriche non abbiano ragion d'essere. Nel processo assimilativo dell'inteligenza umana queste ricerche sono necessarie e inespellibili; ma non si faccia confusione tra acquisizione e creazione; ecco tutto. Noi diciamo agli artisti: osservate, seguite, esplorate tutto quanto è nelle dottrine critiche; ma, nell'istante in cui dovete esprimere il vostro mondo interiore non vi mettete mai sotto gli occhi modelli e tecniche prestabiliti; siate unicamente voi, siate soli dinanzi alla vostra anima e alla vostra fantasia. Ogni vero artista ha la sua tecnica; essa nasce dalle esigenze dell'impulso creativo. L'arte, come l'acqua, si scava da sè il suo letto e trova da sè la sua forma e il suo sbocco.

•

Un altro errore della critica è quello di credere che, di volta in volta, l'arte, col procedere dei tempi, abbia elementi nuovi. Invece gli elementi son sempre quelli e sono innumeri e si ritrovan tutti. La differenza è nelle proporzioni; ed è nella personalità dell'artista.

Prima che sorgesse la critica, prima ancora che gli studi estetici portassero all'esegesi della natura dell'arte, il problema della definizione dell'arte non esisteva. Ai tempi omerici nessuno si preoccupò di stabilire quale fosse il carattere dell'Iliade e dell'Odissea. Si diceva soltanto che Omero aveva cantato la caduta di Troia e le avventure di Ulisse. Poi vennero i filosofi, vennero gli anatomisti, vennero gli esteti e si stabilirono leggi e poetiche, e, giù, ricette sino al punto che i poeti, per esser poeti, credettero di doversi attenere alle teoriche e pensarono che vi fossero norme creative in un senso e nell'altro. Oggi, anche la scienza è stata applicata all'arte: il freudismo, la psicoanalisi, il surrealismo, l'intimismo imperversano; siamo arrivati persino all'esistenzialismo e al marxismo. Il bello è che in questi quadri dei molti « *ismi* » gli spostamenti sono effettuabili a seconda dell'agilità dialettica del critico. Motivo per cui è stato possibile, per esempio, a un Marinetti attribuire caratteri prefuturisti ad Omero, a Dante e persino al Verga; è stato possibile assegnare origini stilnovistiche agli ermetici nostrani, dichiarare classico il romantico Manzoni, romantico il classico Leopardi, eccetera, eccetera. La verità è un'altra. La verità è che non v'è arte unielementare ed univalente.

Come la vita animata contiene in sè tutti gli elementi della natura, l'arte contiene in sè tutti i caratteri dell'ingegno, della fantasia, del sentimento, della passionalità, della esperienza e della cultura umana. In qualsiasi autentica opera d'arte sono reperibili elementi romantici e classici, veristici e idealistici, realistici e surrealistici, impressionistici e intimisti e via di seguito. Omero è classico e romantico, verista e idealista, realista e surrealista, impressionista e intimista; e così Virgilio; e così Dante e così Shakespeare, Goethe, Cervantes, Manzoni, Dostoiewski, Balzac, Puschin eccetera. La variazione è nel modo con cui i vari elementi si aggruppano e nella prevalenza di alcuni sugli altri o degli altri sull'uno. Proprio, la stessa legge atomica che governa la natura e determina l'infinita varietà della materia. Quando correnti e forme d'arte hanno nuove espressioni, la critica scopre caratteri e modi prima non avvertiti e crea altre denominazioni ed altri « *ismi* », sì, ad orientarci nella classifica e nelle distinzioni tra genere e genere, composizione e composizione, contingenza, essenza dell'arte eccetera, tutte queste classificazioni critiche ed estetiche hanno una loro utilità; ma non ci si illuda sul valore effettivo della scoperta e non si cada nell'errore di credere che si tratti davvero di elementi nuovi. Nuovo è soltanto il modo con cui essi elementi si organizzano e si esprimono attraverso la personalità dell'artista.

Fino a ieri nessuno pensava all'esistenzialismo, oggi esso induce persino i soliti sofisti a rintracciare elementi esistenzialistici in Dante o in Omero o in qualsiasi altro scrittore. La qual cosa non è soltanto una sofisticheria o un paradosso o uno scherzo; è anche una logica e naturale verità. Niente si scopre che non preesista, tanto nella natura quanto nell'arte. Ora, senza documentazione, il nostro discorso potrebbe sembrare capriccioso e arbitrario. Facciamo due, tre ricerche a caso, dalle quali, per estensione, il lettore potrà fare da sè su qualsiasi maniera d'arte il processo di accertamento. Prendiamo tre scrittori lontanissimi fra loro: Omero, Dante e Manzoni, tre scrittori di diversa civiltà e contrastante mondo morale e ideale. Le classificazioni critiche delle loro opere per genere sono: epica quella di Omero, epico-religiosa quella di Dante, romantico-idealista moraleggiante quella del Manzoni. Queste classificazioni investono i caratteri globali e prevalenti. Ma, poichè l'opera d'arte, come abbiamo detto, non è univalente ed unielementare, non ci sorprenderemo se, qua e là, ci avverrà di imbatterci nell'Omero romantico dello incontro di Andromaca con Ettore sulle Porte Scee, o della restituzione del cadavere di Ettore a Priamo, o del pianto di Achille sul cadavere di Patroclo o del pianto di Ulisse alla vista dei compagni rapiti da Scilla. Non ci sorprenderemo se ci avverrà di imbatterci nell'Omero surrealista del vecchio Proteo e delle Foche, o di Circe e i porci, o nell'Omero realista dell'armento di Eumeo; nell'Omero del dialogo interiore di Ulisse o nell'Omero idealista dell'antico Nestore. E così, pure, non ci sorprenderemo del realismo dantesco di Ciacco e Farinata, del surrealismo dei ladri o del Grifone, del simbolismo di Stazio e Beatrice, del psicologismo di Francesca, del romanticismo del conte Ugolino, dell'esistenzialismo di Taide eccetera eccetera. Infine, eccoci innanzi al Manzoni psicologo della Monaca di Monza, al Manzoni verista della sommossa o della peste, al Manzoni surrealista del sogno di don Rodrigo o della conversione, al Manzoni umorista di don Abbondio, al Manzoni moralista del padre Cristoforo ecc. Proiettando su tutte le opere antiche e moderne queste indagini, conseguiremmo sempre ugual risultato: tutti gli scrittori hanno nelle loro produzioni, più o meno dosati, i vari elementi costitutivi dell'arte. Persino poeti e artisti monotonali e di breve respiro sottostanno alla legge della promiscuità capillare dei componenti artistici. Un Petrarca, che sembra chiuso e limitato nella sua espressione lirico-idealista, svela lati romantici e lati veristici, lati di psicologia introspettiva e di classica modernità, svela che il tormentoso amore per Laura è anche il suo dramma spirituale dinanzi al dissidio tra il concetto platonico della vita e la dura praticità del suo tempo; e viceversa possiamo riscontrare che il crudo verismo del Boccaccio non è, poi, sempre così crudo e così verista. Accanto ai frati Cipolla, ai Masetto, ai Bruno, ai Buffalmacco ai cento e cento personaggi delle più sfacciate e delle più audaci realtà del secolo e dei costumi, troviamo le romantiche leggende degli eroismi medievali e delle virtù femminili, i sacrifici e lo spirito familiare e materno di molte donne, fra cui la esemplare vita di Griselda e certe atmosfere trasfiguranti e trasfigurate dei *fablieux*. Arte-vita ancora, urto fra la realtà e il sogno. Quanti altri scrittori non verrebbero a confortarci nella nostra fatica se potessimo chiamarli in causa! Ma il tempo e lo spazio stringono. Rileggendo in questi giorni *Delitto e castigo* ci ha sorpreso il finale di questo grande romanzo catalogato fra le più tipiche espressioni del verismo psicologico e sociale. Ci siamo trovati improvvisamente di fronte al misticismo e all'idealismo siberiano di Raskolnicoff. Dal delitto alla redenzione il trapasso può sembrare illogico. Non è illogico è umano. Villon insegna. Anche questa è arte-vita: contrasto fra la realtà e il sogno. Dostojewski ha vissuto la tragedia dell'avvilimento tra prigionia, giuoco, miseria, esilio e debiti; ma ha vissuto, pure, la catarsi della liberazione dello spirito nella divina atmosfera dell'arte e della fede. Ecco perchè un critico, che si chiama *Saint-Beuve*, prima di giudicare gli artisti e gli scrittori voleva conoscerne la vita!

A questo punto qualcuno potrebbe farci osservare che abbiamo taciuto nomi di difficile inclusione nel quadro dell'arte-vita: Cervantes, Poë, Wilde, Hoëlderlin e infiniti altri. Ancora ua

(*Continua a pag. 8*)

Giuseppe Villaroel

IL PRESEPE NAPOLETANO

Nel Palazzo Reale di Napoli che mostra ancora sulle immense pareti esterne le ferite di guerra, è stata ideata, con felice intento e ottimo gusto, una mostra della scultura del Presepe napoletano del Settecento, sistemata nei saloni dell'appartamento cosiddetto «storico» che ha ripreso per merito dell'assidua e amorosa cura della Soprintendenza alle opere d'arte e di quella dei Monumenti l'antico aspetto fastoso, tornando ad offrire in buona luce quadri e mobili preziosi in un ideale assieme che prepara assai efficacemente alla visita della Mostra. Questa esposizione, organizzata per iniziativa del Comitato cittadino per l'anno Giubilare, presidente il Sindaco di Napoli, è stata possibile per la cordiale collaborazione mostrata dai vari Enti e soprattutto per il generoso concorso dei maggiori collezionisti napoletani: Catello, Leonetti, Papale, Perrone, ai quali si è aggiunto il deciso contributo delle raccolte del Museo Nazionale di S. Martino e della Reggia di Caserta.

Quel fervido studioso e instancabile organizzatore che è Bruno Molajoli, sovrintendente alle opere d'arte, ha trovato, in questa che vuole essere la prima d'una serie di mostre d'arte a Palazzo Reale, la materia ideale per il suo buon gusto: egli ha chiamato accanto a sè anche giovani artisti, e

Angelo Viva: Contadina (coll. Perrone)

con loro ha sistemato in modo del tutto nuovo ed attraente l'insieme dei presepi, che eravamo abituati a vedere, affastellati e indecifrabili, in immensi e malinconici aggruppamenti, dovuti, in generale, al cattivo gusto dell'ultimo ottocento, in caccia di «pittoresco». Ora, invece, le centinaia di figurine deliziose in semplici e gustose vetrine illuminate da luce diffusa, spiccano nell'ombra discreta delle sale come vivacissimi quadri settecenteschi e riportano il visitatore a quel gusto tipico della pittura brillante e capricciosa del secolo che vide nascere questi piccoli capolavori.

La pubblicazione del Catalogo della Mostra curato con lo scrupolo d'un saggio critico dallo stesso Molajoli, pone finalmente sul piano degli studi dell'arte settecentesca questo fortunatissimo «genere» di scultura minore che, per la sua stessa natura, sembra inafferrabile e che aveva trovato, fino ad oggi, illustratori appassionati ma non sempre chiaramente rivolti al significato estetico della scultura di presepe.

Con la scorta della nitida pubblicazione, che, tra l'altro, contiene un primo repertorio biografico con preziose notizie sui singoli autori di «pupazzi», la visita alla mostra assume pieno valore.

Il presepe napoletano del settecento è la più singolare espressione d'arte sorta a Napoli nel sec. XVIII, e ciò perchè lo spirito più intimo dell'arte settecentesca napoletana vi trova la sua diretta e geniale interpretazione. Chiamare «popolare» in senso stretto della parola queste raffinatissime figurine che, semmai, gareggiano in grazia e prontezza inventiva con le ceramiche di Capodimonte, sarebbe un grave errore: ma se a questo termine diamo il valore d'una accettazione piena e congeniale, da parte di tutto un popolo (dal quale sorgono, elevandosi nel magistero dell'arte, gli artigiani collaboratori fedeli degli scultori più celebri) allora, sì, il presepe napoletano del settecento è «popolare» come può esserlo altrettanto il «capriccio» pittorico e vedutistico veneziano nello stesso secolo o il quadro «di genere» nel seicento olandese.

Nella creazione del presepe s'incontrano per la prima volta, sullo stesso piano, il Re, gli aristocratici, gli scultori, i pittori e gli artigiani: e il popolo napoletano con la sua favolosa e inesauribile pittoricità, fa da modello ideale ad una simile creazione «collettiva». E sembra davvero un miracolo che, essendosi stabilite con precisione le varie attribuzioni tra i singoli artigiani e artisti (per modo che c'era, per esempio, un tale Tozzo, specialista nella scultura delle mani e dei piedi di legno, accanto al celebre Giuseppe Sammartino, il maggiore plastico del Settecento napoletano) l'opera d'arte, alla fine, riuscisse unitaria e coerente, con la sua vita espressiva, affidata tutt'insieme, alla scultura, al costume, al colore, a quei mille oggetti necessari al «racconto» del presepe, alla fattura dei quali procedevano altrettanti «specialisti». Non si comprende, insomma, il presepe napoletano senza intenderne l'intima ragione narrativa e spettacolare, che nasce dalla più profonda voce di tutto un popolo al lavoro.

Del resto, il presepe settecentesco non è una forma artistica fissata nel tempo: è, oserei dire, un «modus vivendi» una «condizione» di esistenza: insomma, la stessa condizione poetica della vita napoletana.

Scendete già dal Corso, a perdifiato, per una di quelle lunghe e strette vie acciottolate che sfociano in Via Roma e, più ancora, al porto: voi avrete, in un quarto d'ora, attraversato un «presepe» napoletano nei suoi più tipici e pittoreschi aspetti. Lassù, dalle case arrampicate al dosso della collina, con le terrazzine fiorite di gerani e le galline becchettanti s'affacciano le donne a stendere i panni al gran sole: ma, una volta inghiottiti dalla ripida strada, dalle porte, dai balconi nell'ombra, vi viene incontro la più succosa e saporita vita napoletana: quella dei venditori d'agli e cipolle, di mozzarelle, d'anguille, vestiti come capita.

E la mattina quei carrettini ricchi di sonagliere e traboccanti di ortaglie, tratti a gran carriera dai cavallucci animosi, dai saldi garetti, nella calca del mercato, giurereste che sono modellati da Giuseppe Gori o da Lorenzo Mosca, così rilucenti, come di terracotta dipinta, così ben farciti di pomodori, di radici, d'insalata!

E' questa vita intelligente, industre, individualista e poetica che affiora dal popolo napoletano e costituisce la materia immediata della singolare arte del Presepe settecentesco.

Ma dobbiamo chiederci perchè, proprio nel settecento e non in altro tempo, questa, che è dunque la caratteristica più autentica, l'anima stessa, di Napoli, trovò nell'arte la sua espressione. Questo avvenne, perchè accanto all'arte ufficiale delle grandi decorazioni e dei monumenti la plastica settecentesca, a Napoli, dedita al virtuosismo illusionistico (di cui lo stesso Sammartino è così tipico esempio) ebbe assai più intensa e valida manifestazione nella piccola scultura, nella quale la minuteria e la perspicacia dei mezzi interpretava quel gusto per il caratteristico e il pittoresco, vietato, invece, nelle forme magniloquenti e commemorative: era la vendetta dello

Nicola Somma: Contadina vestita a festa (Reggia di Caserta)

spirito popolaresco, mimico colorito, autentico, di fronte all'arte paludata; qui la scultura trovò il suo campo più fertile e si alleò con la pittura, con l'artigianato del costume, con il teatro persino, giungendo a quell'unica e irrepetibile «sinfonia napoletana» che è il presepe.

Per un Re che guardava con certa bonomia il popolo napoletano, vederselo rinascere tra le mani tutto vivo e colorito, nei suoi mille aspetti, doveva essere una gioia favolosa come per un Gulliver vedersi attorno i suoi piccoli personaggi indaffarati: per il popolo, a sua volta, potersi specchiare in una raffigurazione così autentica e geniale, doveva significare l'ingresso a vele spiegate, attraverso l'arte, nella corte, nelle case dei signori, senza la minima rinuncia al più trascurabile elemento della sua vita abituale.

Grave rinuncia, però, doveva essere quella alla parola e al canto: e per questo, forse, i pupazzi napoletani del settecento ci appaiono nei loro gesti, nelle loro espressioni fisionomiche, così concitati e quasi caricaturali; la mimica tenta, in essi, di prendere il posto della parola e in certo modo la evoca; gli specialisti, pazienti esecutori di mani «a seconda dell'età e condizione del personaggio» non furono dunque meno necessari dei più celebri scultori.

Valerio Mariani

IL PREMIO DEL "FIORINO"

Felice dunque il Felice Casorati, che ha vinto il mezzo milione di fiorini messo in palio dall'Unione Fiorentina, grazie a un suo quadro di Limoni. (E' accertato, ha detto la solita malalingua di turno, che i limoni fanno bene alla pancia: nonchè all'arte, quando sono restituiti a una magia pittorica tanto lucida e tersa). Così hanno liberamente deciso i cinquantaquattro elettori che hanno risposto al pomeridiano appello del 1° giugno. Assenti giustificati i non pochi fiorentini stabilmente imboscati, come Cecchi, Palazzeschi e Pratolini: e quelli posti temporaneamente fuori combattimento: come il fomeo Bargellini, reduce fresco fresco (per modo di dire) dalle fatiche del pellegrinaggio a piedi. Successo chiaro, questo di Casorati: anche se non poco contrastato dall'antagonista Conti. Il quale, partito addirittura in vantaggio alla prima votazione, ha ben resistito alla seconda, e alla terza ha dovuto cedere, quando cioè si sono riversati in toto su Casorati i voti precedentemente assegnati a Levi, a Garino, a Gatti, a Peyron, a De Luigi, a Ferroni, terzo restando in lizza, fino all'ultimo, Pregno.

Un autorevole portavoce politico ha sentenziato che l'esito delle votazioni richiamava alla mente il 18 aprile, alludendo al fatto evidente che non pochi sì per Casorati travestivano altrettanti no contro Conti. Ma qui s'entra nella psicologia dell'inconscio, la quale ora, in sede di pura cronaca, non ammette possibilità di scandaglio. Preciseremo soltanto che, se l'oscura suggestione della paura e del no, ha allargato il successo di un pittore indubbiamente equilibrato e centrista, stavolta ne ha fatto le spese esclusivamente la destra, e sia pure quella magnanima e storicissima rappresentata da Conti. Chè invece la sinistra, almeno quella astrattista integrale, è apparsa subito irrimediabilmente spacciata.

Col meditativo favore della notte si è infine riunita la Commissione degli undici per l'assegnazione dei premi-acquisto: quattro di L. 100.000 a Peyron, Mattioli, Garino, Pregno; tre di 50.000 a Borgianni, Gatti e Nino Tirinnanzi. La sera del 3 giugno, attorno alle festose mense di Giovacchino, mentre Casorati si divertiva a contare fino a 83 (fiorini d'oro), pace generale. O armistizio.

s. g.

Un lavoro di Casorati

● Sono usciti per la Casa Editrice Baldini & Castoldi di Milano due novità: «Non furono nemmeno eroi» di Enzo Grazzini e «Messaggio di una straniera» di Marya Mannes.

La tomba di San Pietro

Nei silenzi l'anima incontra il divino e l'aldilà misteriosamente si esprime. Senti, ad esempio, nella diurna quiete un mormorio di voci (che giunge da quegli ipogei di S. Sebastiano sull'Appia, dove la Memoria Apostolica si affonda in una vallecola, quasi cavo di barca (*kymbe*), donde quel singolare toponimo: ***ad catacumbas*** che, reso celebre dalla dimora dei corpi di Pietro e di Paolo, fu esteso ad ogni altro cemeterio sotterraneo cristiano.

Si discende reverenti sotto la basilica. Ivi la parete di una *triclia* è densamente coperta di graffiti con invocazioni ai due Apostoli: *«Pietro e Paolo, intercedete per Vittore» - «Nel decimoterzo delle Calende d'Aprile feci refrigerio io Partenio in Dio e noi tutti in Dio»*. La libazione funeraria, il ***refrigerium*** rappresentava un tributo d'affetto al luogo dove le reliquie apostoliche, levate circa la metà del III secolo dai sepolcri del Vaticano e della via d'Ostia, erano state temporaneamente deposte. Per tal causa le tombe cristiane invasero (certo in forza di acquisti) un'area di seppellimento pagana, dove sono mausolei del II secolo terebrati nel banco tufaceo sottostante alla *triclia*, ed anche più in là, colombari.

Per qual ragione i corpi di Pietro e Paolo siano stati portati sull'Appia, non è chiaro. Più che il motivo della persecuzione, la leggenda del loro nascondimento fa intuire una misura prudenziale della Chiesa, che in certo periodo potè affrontare l'eventualità di una sottrazione di quei famosi martiri che, come insisteva papa Damaso, il sacrificio aveva reso cittadini dell'Urbe.

Abbandoniamo la *regina viarum* coi suoi affascinanti problemi, e dirigiamoci alla basilica paolina. Anche qui sepolcri pagani che cominciano da un colombario prossimo al fianco del santuario. Nell'Ottocento, un cavo fortuito rivelò sotto il presbiterio altre tombe e, proprio sotto l'altar grande, un mausoleo del I secolo con finestra ad inferriata. Stranamente non si sospettò l'importanza di tal sepolcro, e tutto fu ricoperto.

Ed ora si passi alla zona vaticana, ov'erano i giardini di Caligola e Nerone, che videro, nel 64-65, i supplizi di una folla di cristiani e dove stava il Circo di Caligola dominato da un obelisco che non può essere l'attuale di piazza S. Pietro, già collocato presso la costruzione circolare di un tempio, o di un mausoleo.

Qui, proprio sull'area della basilica, si stendeva un'immensa necropoli pagana. Gli scavi sotto la parte centrale ci hanno restituito una duplice serie di celle sepolcrali spettanti in gran parte a famiglie patrizie, o ai loro liberti. Si nominano Valeri, Marci, Tulli, Cetenni, Ostorii, Elii, Matucci. Prevalgono le strutture del II secolo. Questi mausolei furono troncati in alto e sepolti quando Costantino, nell'ultimo decennio di sua vita, fece costruire la basilica a cinque navate mantenutasi nel vecchio S. Pietro. Se il sovrano si sobbarcò ad un ingentissimo lavoro di riempimento e livellamento, vuol dire che, come nel caso dell'Appia (dove la basilica è più sua, ma del primo periodo di regno) volle esaltare una memoria non soltanto di carattere onorario. Essa non indicava il luogo del martirio di S. Pietro. Infatti non erano qui gli orti di Caligola e Nerone, non la Naumachia presso cui le tradizioni medioevali segnalano la crocefissione dell'Apostolo, nemmeno il Circo di cui sappiamo la prossimità da un'epigrafe, ma che invano è stato cercato sotto la basilica ed anche sul fianco esterno, a sinistra. Dobbiamo concludere che qui era soltanto il luogo del seppellimento. La condizione delle tre memorie apostoliche (sull'Appia, sull'Ostiense, al Vaticano) è interdipendente e si comprova a vicenda. Tutte stanno in mezzo a necropoli pagane, le quali non potevano suggerire un'attribuzione leggendaria perchè, com'è ovvio, erano il sito meno adatto. E se circostanze varie obbligarono a metà del III secolo l'occultamento sull'Appia, è indubitato che al Vaticano e sull'Ostiense esistevano i sepolcri originari là dove il prete Caio li addita al principio di quel secolo come «trofei» di vittoria sul mondo conquistata nel sacrificio.

Inoltriamoci fra le tombe pagane sottostanti a quelle Grotte in cui si adunano i cimeli sfuggiti alla distruzione della vecchia basilica. Ci si presenta la visione integrale di un'epoca remota, quale può aversi sulla Via Latina, all'Isola sacra, a Pompei. La serie di ambienti sepolcrali conserva gran parte degli ornati in encausti, stucchi, mosaici pavimentali fittili ed il corredo di sculture. Vedi al loro posto le urne, o di pietra, o di alabastro, e poi le are ed i sarcofaghi. Nel mausoleo di un alessandrino, sta un sarcofago con scene bacchiche. Ed in altro luogo, pure su di un'arca, Dioniso trionfa in figura efebica, bellissimo. L'avello di Ostoria Chelidone, di famiglia senatoria, conteneva il cadavere imbalsamato avvolto nella porpora e ricoperto da un sottile velo d'oro. Manteneva pure al braccio un'armilla d'oro decorata di figure a sbalzo. Un mausoleo anteriore a Costantino ci ha restituito forse i più antichi mosaici funerari cristiani. Spicca su di una parete il simbolo del carro solare che si riferisce all'anima migrante alla luce del divino. Tutt'attorno frondeggia la mistica vite cui allude un noto passo giovanneo. Dunque, vi fu l'inserimento di tombe cristiane fra le pagane. Vi sono anche in celle pagane modesti sarcofaghi cristiani ospitati da persone amiche.

Ciò aiuta a comprendere il fenomeno del seppellimento apostolico sull'Appia ed ancor più quelli di Paolo sull'Ostiense e di Pietro al Vaticano; e, per questi due ultimi casi, in epoca (il I secolo) che non aveva ancora prodotto le catacombe. La salma di Pietro fu ospitata da un ignoto filo-cristiano, o cristiano occulto, in un modesto mausoleo che trovasi proprio sotto la zona della confessione, centro religioso di tutti i tempi e che appartiene sicuramente ad epoca anteriore al martirio dell'Apostolo. Non lasciano dubbio i segni di venerazione: su di una bianca parete si leggono le acclamazioni come a S. Sebastiano, ma con calligrafie ancora più antiche. E qui presso, come nella zona di S. Paolo, la pietà medievale lasciò monete di cui si è potuta comporre una ricca serie. Molti papi fin dal I secolo si seppellirono presso la tomba di Pietro. Tre altari si sovrapposero successivamente su di essa.

Le invasioni cui andò soggetta la basilica Vaticana, e soprattutto quella saracena dell'846, violarono più volte il sepolcro (ve ne son prove irrefutabili), ne tolsero gli ornati, fra cui la Croce aurea con epigrafe costantiniana, e dispersero le reliquie del corpo apostolico. Forse non ne rimane altro che un resto del teschio già conservato fra le insigni reliquie del Sancta Santorum in Laterano e poi trasferito nella basilica, come avvenne per il capo di S. Paolo. In quale apertura dei sepolcri siano state prelevate le Sacre Teste, non sappiamo. Ma resta in ogni modo la certezza che le tombe di Pietro e di Paolo esistono ancora nei siti originari. Di altro potrà distesamente informare il Sommo Pontefice a proposito della tomba Vaticana. Noi abbiamo voluto soltanto affermare che l'archeologia ci ha offerto l'ultima positiva riprova della venuta e del martirio in Roma di quel Principe degli Apostoli che in territorio vaticano guadagnò ciò che egli chiama, nella sua prima lettera, la gloria di immarcescibile corona.

... Un rudero di mausoleo. Le pietre nel silenzio sono più eloquenti degli uomini.

Carlo Cecchelli

● Si è inaugurata al Chiostro Nuovo la mostra del concorso Maineri, indetto dal «Chiostro Nuovo» in collaborazione con la U.C.A.I. di Firenze per un quadro di San Giovanni Battista.

Come è noto lo scopo del concorso era quello di invitare gli artisti italiani ad illustrare la personalità del Battista.

A questo invito che ha in palio un premio di [illegible] lire gli artisti italiani hanno risposto con una larga partecipazione di opere.

Pastori in cammino (coll. Catello)

L'EREDITÀ D'ITALIA

Riceviamo da Giuseppe Prezzolini questa lettera e volentieri la pubblichiamo; libero naturalmente il nostro collaboratore Mancini di tornare sull'argomento.

Signor Direttore,

nella sua pregiata rivista, che anche a New York viene letta con attenzione, ho trovato alcune affermazioni sbalorditive di storia marinaresca italiana, che han fatto rimanere me e alcuni miei amici dotti di cose medievali e rinascimentali dubitosi del poco che abbiamo imparato e desiderosi di saper se in Italia per caso si siano fatte nuove scoperte rivoluzionarie, o se invece chi ha scritto nella sua rivista sia rimasto alla coltura, diciamo così, del tempo del Risorgimento.

Nel numero del 23 aprile, in una recensione di un libro qui pubblicato *The Legacy of Italy* (Vanni, New York, 1940) si legge che « i maggiori ausili all'arte del navigare, la bussola e il timone, sono opera di un amalfitano e di un genovese » (!). Ora a noi risulta che la bussola era conosciuta da secoli quando fu cominciata ad adoperare nel Mediterraneo e venne agli Amalfitani dalle loro relazioni con l'Oriente dove prima di loro Cinesi, Malesi, Indiani l'avevano adoperata. Ma la menzione di quel « *un* amalfitano » farebbe supporre che il suo recensore credesse ancora all'esistenza di Flavio Gioia che è stato dimostrato non essere MAI esistito, e che fu creato dalla immaginazione nazionalista degli storici umanisti che così interpretaron lo sgorbio di un manoscritto.

L'accusa del recensore che l'autore abbia detto che « dai popoli nordici abbiano gl'Italiani appresa l'arte del navigare » è doppiamente sbagliata.

Prima di tutto l'autore NON ha detto mai questo. Il passo preciso in inglese suona:

« Even the art of sailing was *changed* through the influence of the Normans» (pag. 10) ossia in lingua italiana:

« Anche l'arte del navigare fu *modificata* per l'influsso dei Normanni ».

Secondo errore è il negar il fatto storico di questa influenza che si trova affermata persino dalla *Enciclopedia Italiana*, pubblicata in tempi di fervente nazionalismo italiano. Ecco il passo di questa, tratto da una voce dettata dal prof. Francesco Lemmi della Università di Torino. Sarà anche il Lemmi un antitaliano? O soltanto una persona che sa il fatto suo e non scrive a vanvera?

« Uno dei caratteri distintivi dell'antica marineria, *fino circa il sec.* XII-XIII *nei popoli nordici, e il* XIV-XV *in quelli mediterranei*, è determinato dall'uso del duplice timone laterale, al quale erano connesse determinate caratteristiche nella forma e nell'attrezzatura delle navi stesse; vale a dire, dal sistema di quei classici governali a pala che fiancheggiavano la poppa, prima che venisse adottato *il timone unico* al filo della ruota posteriore. *Riforma questa d'alta importanza*, additata ancora da Marco Polo come una delle singolarità delle navi del Catai, *sebbene ai suoi tempi già nota alla marineria nordica*, come provano certi sigilli e certe sculture dei secoli XII e XIII di Bretagna, delle Fiandre e di Cornovaglia.

Una delle riforme più sensibili del naviglio a vela, anche nei mari italiani, fu determinata poi dall'introduzione della *cocca* (fig. 31). Lo stesso Giovanni Villani narra infatti nella sua *Cronaca* come, attorno al 1304, alcuni pirati di Baiona in Guascogna passassero lo stretto di Gibilterra con le loro cocche, corseggiando e danneggiando assai nel Mediterraneo; *così che allora i Genovesi, i Veneziani e i Catalani appresero alla loro volta a navigare con tal genere di velieri*, lasciando in disparte quelli grossi, meno sicuri e assai più costosi « e questo fu nelle nostre marine grande mutazione di naviglio ».

Questo passo mette a posto anche la seconda « invenzione » attribuita dal recensore a un Genovese: quella del timone. E' chiaro che, se si parla d'invenzioni, queste son soltanto del recensore.

Mi sia permesso di aggiungere che l'autore del *The Legacy of Italy* intendeva poi indicar più precisamente quel grande cambiamento che fu portato nella navigazione a vela dai marinai nordici, e cioè la possibilità di navigare contro vento, mediante un giudizioso uso del timore. Ora questa, che fu una vera « rivoluzione » dell'arte marinara, era conosciuta ai marinai nordici prima che agli Italiani, come la stessa *Enciclopedia* riconosce col dire: « Alla conoscenza e all'impiego della cocca [venuta, secondo il Villani, dai nordici] si riannoda quella capitale conquista che intorno al Quattrocento, si vuole abbia compiuto l'arte... del veleggiare ».

Mi scusi se adopero una modesta fonte come quella dell'*Enciclopedia*, ma l'adopero perchè scritta in tempo nazionalista e quindi non suscettibile di esser accusata di delitto di scarso patriottismo, e poi perchè tutti i suoi lettori posson consultarla facilmente. Se poi il recensore vorrà dei « grossi calibri » di citazioni medioevali, l'avverto che io e i miei amici siamo pronti a servirlo.

Le assicuro, signor direttore, che tutte le altre accuse mosse al libro *The Legacy of Italy* hanno su per giù lo stesso fondamento, come nel caso in cui si attribuiscono all'autore di quel libro delle corbellerie che non ha mai detto e che non si possono trovare in quanto ha scritto. Tale sarebbe quella « che la lingua italiana fu volgarizzata da Galileo e dai notai ». E' vero che l'autore menziona Galileo e i notai in relazione alla letteratura italiana. Ecco il passo esatto in lingua inglese:

« The first documents of the new language are to be found in records of public notaries and in a few inscriptions. The notaries were moderately cultured people who used pig Latin, but the witnesses to disputes about land and property were illiterate peasants whose vocabulary was uncouth and limited and whose language construction was not in accord with the Latin. The language they spoke was called *vulgar* and carried the burden of this unfavorable judgment for centuries. Poets and writers of the day hesitated to use this new form of expression. It is Galileo's title to glory that he used the *vulgar* for his scientific treatise six centuries after what is now known as the dawn of the Italian language ».

Ma questi periodi non dicono quanto fa dire loro il recensore, forse poco familiare con l'inglese; dicono soltanto quello che è un luogo comune delle storie letterarie, cioè la resistenza offerta dalle classi colte italiane a riconoscere nella lingua volgare uno strumento per l'esposizione della scienza. Che questo sia stato uno dei maggiori titoli di gloria e di persecuzione del Galilei si può vedere nella *Geschichte der neusprachlichen Wissenschaftlichen Literatur* (Vol. III, Heidelberg, 1927) di Leonardo Olschki. Probabilmente il suo recensore sarà ancor meno familiare col tedesco che con l'inglese; e allora gli suggeriremo di legger la traduzione del capitolo che in quell'opera fu dedicato a Galilei pubblicata in forma di volume dal Laterza di Bari.

Questo per quanto riguarda Galileo, ma l'autore del *The Legacy of Italy* menziona i notai per ricordare il fatto, forse ignoto al recensore, che essi, senza volerlo, ci conservarono le prime frasi della lingua italiana che si trovano in un pubblico documento. Ma avrebbe anche potuto aggiungere che furon loro e soltanto loro a trasmetterci alcune deliziose poesie italiane, come la famosa

Fuggi dalla caiba lo mi osilino

quando in un momento di felice oblio delle leggi le annotarono, tra un rogito e l'altro.

Si vedrà dunque che citare i notai, prima, e Galileo dopo (e non, come il recensore fa, Galileo prima e i notai dopo), è un modo rapido di segnalar lo sviluppo della lingua italiana, della quale fare Dante il « padre » è pura retorica. Si tratta di cognizioni elementari che ogni studente di liceo italiano ha sulle punta delle dita.

Naturalmente ogni recensore ha il diritto di valutare un libro a modo suo, ma non ha il diritto di travisare quello che l'autore dice, o di raccontare ai lettori che nel libro c'è qualche cosa, che non c'è, o che manca qualche cosa, che poi non manca. Ho dato sopra un esempio di travestimento, e darò ora un esempio di accusa di mancanza, che è infondata.

Il suo recensore dice che la spedizione dei Mille è « dimenticata nel libro ». Ora a pag. 288 si trova precisamente la seguente frase:

« Among the Thousand Volunteers of Garibaldi it is striking not to find one single peasant ».

« Fra i Mille di Garibaldi fa impressione vedere che non ci fosse un sol contadino ».

Si vede che il suo recensore ha l'abitudine di leggere con leggerezza e di accusare con fantasia.

Inoltre non è permesso ai recensori fare insinuazioni infondate. Il suo recensore scrive infatti che l'autore del *The Legacy of Italy* « si *presenta* come professore d'italiano alla Columbia University (New York) »! Si *presenta*? Come si *presenta*? L'autore è da venti anni professore ordinario di letteratura italiana, ed ora anzi Professor Emeritus! E lei, signor direttore, sa benissimo che quel tale non si *presenta*, cioè non inganna il pubblico, ma *è*, ed è stato professore ordinario. Può darsi che all'autore del *The Legacy of Italy* nulla importi d'essere o non esser professore, avendo altre corde al suo arco; ma il fatto storico e legale è proprio questo.

Scusi se son costretto ad entrare in questi particolari, ma il suo recensore si ritiene al sicuro perchè *The Legacy of Italy*, pubblicato in America, è troppo costoso per il pubblico italiano, e quindi crede di poter inventare, com'è abituato (essendosi reso famoso per aver inventato delle cattedre dantesche in America, e una Casa di Shakespeare a Washington che non son mai esistite — come si può vedere nella *Illustrazione Italiana* del maggio scorso), sicuro che nessuno andrà a verificare le sue citazioni.

Spero che lei vorrà pubblicare questa mia se non altro perchè il suo recensore spieghi ai suoi lettori dove mai ha imparato che un Amalfitano (!) ha messo in opera la bussola e che il navigar contro vento non è sceso dai mari del nord in quelli del sud.

Sono un povero professor americano e probabilmente mi è sfuggita la fonte di questa erudizione peregrina. A me pare erudizione barbogia. Ma forse mi sbaglio, sarà nuovissima: in questo caso aspetto le indicazioni bibliografiche precise.

Giuseppe Prezzolini

P.S. — Come spiega quel dotto (?) recensore il fatto che nella lingua marinaresca italiana siano penetrati termini di origine nordica? Mi vengon in mente *randa* (origine germanica), *flocco* (origine catalana, ma il catalano deriva dall'olandese o dal norvegese), *scotta* (dal normanno skaut). O furon queste parole inventate da « cattivi italiani »?

Nunzio Sciavarelli: Autoritratto

IL PROF. NICOLA PENDE

proposto per il Premio Nobel della medicina

L'Accademia medica di Rio de Janeiro nella seduta del 3 giugno ha con voto unanime acclamato il prof. Pende come candidato al Premio Nobel, per le sue scoperte nel campo della medicina e biologia, che oltre al valore per il progresso della scienza, sono capaci di salvare migliaia di vite umane da gravi infermità.

Di tali scoperte le due che più hanno attratto negli ultimi anni l'attenzione del mondo sullo scienziato italiano sono la cura chirurgica della ipertensione arteriosa essenziale, *cura che porta il nome di* operazione di *Pende, perchè da lui ideata fin dal 1924 ed attuata dal 1927 in poi: e la nuova malattia endocrina indicata da Pende come* sindrome d'ipertimismo congenito, *che frequentissima nei fanciulli ed adolescenti, si accompagna a grave arresto di sviluppo sessuale, con eccesso di peso e statura e pucrilismo mentale. Tale anomalia il Pende ha scoperto esser dovuta ad una esagerata funzionalità della glandola timo, fin dalla vita fetale, ed ha scoperto la cura specifica coll'atrofizzazione di tale glandola fatta con i raggi X. L'operazione di Pende, che consiste nel taglio del nervo grande e piccolo splancnico di sinistra, e che alcuni chirurgi, specie americani hanno, senza ragioni e senza utilità, aggravata con resezioni più estese del sistema simpatico, è oggi la sola cura che possediamo contro una malattia frequente e ribelle e mortale, come la ipertensione arteriosa essenziale.*

Con la scoperta dell'ipertimismo congenito e della sua cura, il Pende ha poi potuto trasformare migliaia di adolescenti, condannati ad una neutralità sessuale perpetua, in uomini sessualmente e psicologicamente normali

Ma oltre a queste due conquiste specifiche nel campo della patologia e terapia umana, il Pende ha il merito di avere, in circa 45 anni, quasi creato tutta la endocrinologia clinica, e sopratutto avere stabilito che il sistema nervoso e le glandole endocrine costituiscono una unità funzionale, che è come il ponte di colegamento tra le attività di tutte le parti del corpo e tra il corpo e la psiche e tra l'io umano e l'ambiente cosmico e sociale.

Questo fondamento scientifico moderno gettato dal Pende, è l'ubi consistam di tutta la moderna patologia che si dice neoippocratica o correlativa *od* unitaria.

Inoltre si deve al Pende l'avere riposto in questo comportamento dell'apparato nervoso glandolare la ragione principale dei vari tipi umani morfologici, funzionali, psicologici, ed avere edificato sullo studio unitario di questo triplice aspetto della persona — morfologico, funzionale, psicologico — la scienza da lui designata come biotipologia umana ed ortogenesi.

Questa scienza dell'uomo persona e della sua giusta scientifica normalizzazione durante le fasi di sviluppo, guida oggi il medico, lo psicologo, lo educatore, il psicotecnico, il sociologo, l'etnologo.

E spetta al Pende aver dato il metodo ed i principi scientifici esatti a tutti questi cultori dello studio dell'uomo.

Il Prof. Pende inaugura a Rio De Janeiro un nuovo istituto di endocrinologia.

IL MARTIRIO DI S. SEBASTIANO

Con la esecuzione del « Martirio di S. Sebastiano » di Claude Debussy, si è conclusa al Teatro Argentina in Roma la stagione dei concerti dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Stagione quanto mai ricca di interesse se si guarda alla tessitura dei programmi che nella varietà del gusto hanno segnato precisi punti di orientamento tenendo nel giusto conto sia l'urgenza dei problemi estetici della musica moderna, sia il tradizionale repertorio classico svecchiato e liberato da ogni accademismo.

Anche le esecuzioni si sono svolte sul piano della più elevata dignità artistica per cui si può dire conclusa l'opera di rinnovamento della nostra massima Istituzione Sinfonica che nel mondo musicale di ogni nazione ha riconquistato ormai quel glorioso prestigio di cui godeva prima della guerra.

Il « Martirio di S. Sebastiano », nonostante gli indiscutibili pregi in esso contenuti, è un lavoro che sinora è stato scarsamente eseguito per un complesso di ragioni cui non è estranea la incerta valutazione critica che dell'opera ha dato i più disparati giudizi.

Il testo, come è noto, è di Gabriele D'Annunzio che lo scrisse durante il suo volontario esilio in Francia, a Saint-Dominique au Moulleau presso Arcachon, traendo l'ispirazione e lo schema del suo lavoro dalla « Leggenda Sanctorum » del Beato J. de Voragine. Intenzione del poeta era di comporre cinque grandi « Vetrate » in onore di S. Sebastiano. Dalla sua creazione scaturì un dramma in cinque atti costruito su alcune migliaia di versi in francese antico. Una fatica improba cui difficilmente un poeta si sottomette. Il D'Annunzio, tuttavia, si impegnò nel lavoro con grande entusiasmo, spinto forse dalle difficoltà finanziarie che allora lo tormentavano in modo particolare.

Nelle intenzioni dell'autore il dramma doveva essere permeato da un profondo misticismo, ma, secondo la maniera del poeta, questo piuttosto che risolversi nella forma più elevata della spiritualità, si sviluppa e si discioglie in una esaltazione sensuale spontanea ed irriflessa. Questa stessa sensualità, presente del resto in ogni lavoro del poeta, affinatasi in voluttà, respira tuttavia la vita dell'universo ed attende il suo complemento dalla musica dopo esser diventata musica essa stessa.

Il musicista, giunto all'apice della maturità artistica con la composizione del « Pelleas et Melisonde », aveva rivolto la sua attenzione al teatro. Suo proposito era di scrivere un'opera completamente diversa dal « Pelleas » e che più di essa dovesse significare qualcosa di nuovo per il melodramma. L'incontro con D'Annunzio fu decisivo. Il musicista rimase affascinato dal tema religioso dell'argomento e per quanto lo stato della sua salute fosse estremamente precario e lo privasse quindi della necessaria tranquillità di ispirazione, si impegnò a musicare l'ingrato lavoro e nel breve spazio di due mesi portò a termine la partitura lasciando poi che il suo allievo André Caplet completasse l'orchestrazione da lui abbozzata.

La rappresentazione del « Mistero » ebbe un esito molto incerto anche perchè ebbe contro il veto dell'autorità Ecclesiastica che mentre colpiva in particolare l'opera del D'Annunzio condannava anche il fatto che in un dramma di carattere religioso il personaggio di S. Sebastiano fosse interpretato da una donna, la Ida Rubistein, di religione ebraica e per di più ballerina di professione.

Non sappiamo, nè è il caso di porsi il problema, se una maggior disponibilità di tempo avrebbe consentito all'autore una trascrizione più profonda della propria religiosità ed uno spiegamento più ampio del proprio talento musicale. Si nota infatti, in molte parti dell'opera, una fretta difficilmente spiegabile se non con una mancanza di tempo materiale, mentre l'espressione del sentimento religioso manca di intimità profonda e più che spiritualmente luminosa si può dire ricca di splendide pagine.

Comunque, a parte queste considerazioni, i pregi dell'opera sono indiscutibili: autentici valori di poesia, infatti scaturiscono dai singoli episodi del testo e della musica che mirabilmente ne interpreta il complesso significato. Si tratta, insomma, di una salda unione poetico-musicale che bisogna, però, saper cogliere poichè alla retorica esaltazione letteraria dannunziana si accompagna un'inedita sensibilità musicale di Debussy che senza rinnegare la propria caratteristica personalità è alla ricerca di un nuovo mondo poetico e di più sostanziali valori estetici.

In questo S. Sebastiano la solida inquadratura della concezione sonora è la più valida testimonianza della sincerità e della profonda sensibilità con cui il Debussy interpretò musicalmente in tutta la sua essenza il dramma del poeta italiano.

Per accorgersi di questa mirabile fusione che, tra l'altro, dimostra come questo dramma abbia un forte e riuscisto carattere teatrale, basta ascoltare la esecuzione sinfonica comunemente presentata in forma di oratorio. Si nota subito che la musica, lontana dall'ambiente per il quale è stata creata, perde subito una parte notevole della sua forza espressiva.

Possiamo aggiungere, come conclusione, che ad una sensibilità melodica insospettata il nostro autore ha saputo unire sorprendenti capacità polifoniche nel trattare il coro che in quest'opera ha una parte di grande rilievo.

Dante Ullu

I "GRASSI,, DI BOMPIANI

hanno solo l'onore

In tre serate, all'Eliseo, la C.ia Pagnani-Cervi s'è sbrigata della novità di Valentino Bompiani: « Anche i grassi hanno l'onore ». La terza sera, senza preavviso, fu addirittura saltato il prologo.

Pare che, in esso, giornalai e sfaccendati diano la notizia che un marito tradito ha sparato contro l'amante della moglie. Nulla sappiamo dei loro commenti, nondimeno possiamo muovere da questo dato di fatto che il Bompiani precostituisce: il marito ha sparato. In quella recita senza prologo, fin dal primo ingresso di Paolo (il marito), si pensò che egli non avrebbe sparato, giacchè si metteva a discutere. Tolto il prologo, manca dunque uno specifico incremento alla curiosità, perchè, chi sappia che Paolo ha già sparato, aspetterà di conoscere dai tre atti, com'egli sia giunto a sparare. Raccontiamo, intanto, la commedia vista; poi, tenteremo una nostra regia. Paolo irrompe nell'appartamento di Giulio, l'amante, e vi trova la moglie in quel momento sola: estrae la rivoltella e aspetta il drudo. Quando costui entra, lo investe con il risentimento di cui ha già dato esempi verbali alla moglie, e dichiara che lo ucciderà per vendicare il proprio onore, e far giustizia; egli, infatti, ha la ragione dalla sua: vent'anni circa di matrimonio, una figlia appena sposata, cinque anni di sofferenza in prigionia, una pinguedine spaventosa per disfunzioni ghiandolari dovute ai disagi bellici ecc. ecc. L'affanno e il grasso gli tolgono di tanto in tanto la parola, quindi la moglie e l'avvocato amante possono interloquire tentando la dimostrazione dei loro diritti e delle loro ragioni. Ah, sì! Si farà un regolare processo. Non manca nemmeno la giuria, essendo accorse, per varie cause, un'amica di Teresa (la moglie) e la portinaia. E comincia un'interminabile disputa, durante la quale si ascoltano due millenni circa di dialettica matrimoniale, tanto che abbiamo pensato ai libriccini di Folgore, ove son raccolti aforismi, per materie. Naturalmente, come accade con il proverbiare, hanno tutti ragione. Cervi, mirabilmente « eloquente », si affanna a recitare questa *saggezza dei popoli* con la sua voce più rotonda, qua e là inutilmente tonante (infatti, ottiene un applauso a scena aperta); suda, sbuffa, agita il grasso più borghese e impediente d'eroici furori che mai si sia visto su palcoscenico. Ma il proverbiare, se utilizzato drammaticamente, culmina non conduce; è, di per se stesso, sintesi espressiva; e un solo proverbio (come dimostra la storia del teatro) basta a incentrare una commedia: troppi proverbi, o la menano a spasso senza che l'autore se ne accorga, o *per volontà dell'autore*. A un certo punto, perfino nell'edizione dell'Eliseo, entra il Bompiani autentico, anzi Isabella, figlia di Paolo e Teresa, che, sospettando la tragedia, accorre, parla, discute, proverbia un poco anche lei, ma finalmente dice ciò per cui fu costruita: anch'ella è vittima di consimile disavventura; ha lasciato il tetto coniugale, torna con i genitori, dopo aver scoperto che il marito la tradisce sbaciucchiando certe amiche. Isabella non vuol cominciare la vita coniugale perdonando: giustificherebbe un séguito che sente di non poter sopportare. Sembra inutile ogni tentativo di persuasione: non tornerà col marito. A questo punto, si sa che Isabella è incinta. Allora Paolo afferra la rivoltella: « Qualcuno deve pagare », e spara tre inutili colpi, deviati dalla moglie. Apparentemente placato dai botti, tra carezze e lacrime, egli fa intendere alla figlia che vivrà e lascerà vivere per amore di lei, e pateticamente chiude la vicenda nella più convenzionale effusione di sentimento.

●

Ma questa, secondo noi, non era affatto la commedia del Bompiani. Non neghiamo che, a cominciare dal titolo, egli abbia avuto molta responsabilità nell'appiattire le intenzioni. Ammetteremo che i due fili conduttori — il *giallo* e il psicologico — non sono sempre ben dipanati ed equivalenti. Riconosciamo che la disponibilità di quei particolari attori, imponeva quasi una determinata regia. Ma immaginiamo un Hitchcok al posto del Brissoni, e un Laird Cregar (il grassone con occhi torbidi, di « Le tenebre della metropoli ») al posto del Cervi. Egli irrompe nella casa dell'avvocato: non spara sùbito, non già perchè gli manchi il coraggio, ma perchè vuol veder morire di morte lenta gli offensori. Nell'interpretazione data dal Brissoni e dal Cervi, quell'arma pesa troppo nella mano del tradito; egli recita come se il gesto gli fosse del tutto sproporzionato, scopre una sostanziale timidezza e si manifesta tanto galantuomo, che cadono nel vuoto certe battute della moglie, che, invece, sono fondamentali. Ella accusa Paolo di crudeltà mentale e, quasi, di depravazione. Da venti anni egli la perseguita con storture dialettiche, alle quali ella non sa riconoscere alcun fondamento morale, perchè Paolo è tutto consuetudine e conformismo: pone sugli altari la giustizia, ma la propria giustizia, quella che fa comodo a lui e che, prescindendo totalmente dall'amore, si rivela soltanto tirannia. Fin dalla prima notte di matrimonio, si è dimostrato folle e perverso, costringendo la sposina palpitante ad assistere alla lenta morte di un topo che egli ha pazientemente spinto nella vasca da bagno, servendosi della camicia da notte di lei: il topo, lo ha annegato goccia dopo goccia.

E mentre Cervi recitava contentandosi di essere « anormale » soltanto per l'eccesso di pinguedine, Teresa accusava il marito d'aver lasciato il capezzale della sua bambina colpita gravemente da tifo, alla fine di una licenza militare di tre giorni, facilmente prorogabile. Il dovere!

La deformità impedisce a Paolo perfino l'amplesso amoroso; egli se ne compensa esasperando il senso dello onore: è un ossesso, dice la moglie. Cinque anni di prigionia e di letture forzate hanno prodotto in quello spirito deviazioni enfatiche e letterarie. Alle prime battute, con il cuore in gola e la rivoltella in mano, egli già cita Shakespeare e si paragona agli eroi tragici: discute, recita, accarezza la pistola e vuole che la battuta lo conduca a premere il grilletto. Questo Paolo deve interpretare visivamente la convinzione di Teresa: « Sparerà, ma vuol farci morire di morte lenta, come il topo ».

●

Dal grasso Cervi non spirano la malvagità e la terribilità che indubbiamente gli assegnano tutti gli altri personaggi; e gli spettatori sono disorientati, perchè Cervi vive profondamente le battute morali della sua parte, attrae tutte le simpatie, e non fa mai pensare che le sue parole ispirate a giustizia e onestà, sono soltanto luoghi comuni, dal personaggio ossessivamente evocati per giustificare l'assassinio a freddo che *certamente* compirà. Perchè mai il Bompiani avrebbe scelto un grasso per la sua storia d'amore, se non avesse intuito una fisiologia e una psicologia idonee a effetti drammatici, nel pingue inibito, mortificato e cattivo? Con il Cervi, grasso bonario anche se momentaneamente infuriato, Paolo diventa sùbito simpatico (ma non abbastanza); e si è solidali con lui (ma quasi per rispetto alla morale tradizionale). La sola attenuante che rimanga a Teresa, è nell'insoddisfazione fisica: che non basta a renderci simpatica lei. Invece, noi pensiamo che Paolo debba essere odioso e spregevole, fin quando non si riscatterà con il ritrovamento di più umani caratteri. Paolo deve far paura. La disputa sulla ragione e sul torto deve apparire un duello inteso a ritardare l'eccidio; e non importa se a taluno di quei luoghi comuni sul matrimonio, gli antagonisti si attaccheranno di volta in volta come al vero supremo, ove si capisca che quello è attaccamento alla vita, e che Paolo ha sempre il dito sul grilletto. Quando poi, sopravvenuta la figlia, si è quasi convinti che Paolo non sparerà più, echeggeranno i tre colpi, non senza riflessi pensosi nell'animo dello spettatore.

Un più esatto titolo per la commedia ce lo dà Teresa: « I grassi hanno solo l'onore », che nega al marito ogni altro sentimento meno egoistico. Invece, egli ama teneramente la figlia. Il caso comune, prospettato là davanti, obiettivato e rovesciato, pone due problemi che qui non interessava risolvere integralmente. Primo: l'adulterio del marito equivale a quello della moglie? Secondo: è proporzionata la distruzione della propria vita e di quella dei figli, alla soddisfazione dell'onore? Il padre che consiglia alla figlia perdono e sopportazione, non può essere spietato e insofferente con la moglie. E l'onore, obiettivato nella figlia, appare ora più facilmente suscettibilità offesa, che non deve sboccare nella tragedia. Dunque, Paolo è già riscattato quando esorta Isabella al meglio, ed è chiaro che non sparerà più. La trovata, che non emerse affatto dalla recitazione, sta nel fatto che sparerà dopo la catarsi, e sparerà spinto non dal cocciuto sentire di sé né da truce voglia di vendetta, ma da un impeto finalmente umano, quando sa che la figlia, risolutissima a lasciare il marito, sarà madre. Quant'era egoistico il primo proposito, è generosamente passionale la conclusione: lo stesso uomo che ha finora esaltato la giustizia, vuole una vittima qual si sia, che paghi le sofferenze di Isabella. E lo spettatore che se ne va, dovrebbe poter ripensare che, nel prologo, si parlava di un marito tradito che ha sparato all'amante della moglie; mentre in quella stanza, un padre, a suo modo, ha dato una prova d'amore alla figlia.

Ci si vorrà concedere che la commedia da noi ricostruita, avrebbe tutt'altro interesse, coerenza e significato che quella rappresentata all'Eliseo?

Vladimiro Cajoli

C: Del Poggio, C: De Nova e Fred Varelli in « Cavalcata degli eroi ». Regia Costa

LA RADIO

LE FURIE

Il radiodramma « Le furie » di A. Casella è nato dalla medesima nobile esigenza che ha dettato a Turi Vasile « I fiori non si tagliano ». La vecchia Europa, tra saggia e invidiosa, ha contemplato per decenni, sorridendo, i parossismi americani, si è poi variamente sdegnata o dilettata, ha tentato qualche imitazione, ha arrischiato qualche consiglio, ha subito l'invasione, ha accettato gli aiuti: ha lasciato fare, per lo più. Finalmente si ridesta: spinta da intima nobiltà o da fastidio della barbarie, tra i suoi molti retaggi assume quello greco, e tenterà di ripetere l'antico miracolo, per cui i Romani vincitori furono dal poeta giudicati vinti. Noi crediamo che il prossimo cinquantennio vedrà l'Europa impegnata nell'affinamento del Nuovo Mondo; sentiamo dappertutto il desiderio della rivincita. Ma quale rivincita? Insieme con i primi timidi consigli, con le più varie seduzioni, con le accuse già alte e forti, sentiamo nascere anche l'esigenza che fu in Polibio o in Favorino, d'intendere le ragioni provvidenziali e morali del predominio barbarico.

Non sembri sproporzionato il cappello politico all'esame di un'opera radiofonica infine assai modesta, giacchè in essa crediamo intenzionalmente sopravvalutati il non-detto e l'allusione, di cui fan parte presentimenti apocalittici che ci impegnano tutti. Non si può disconoscere al Casella, così come riconoscemmo al Vasile, il merito di far pensare; ma, soprattutto per il Casella, ti accorgi presto che si tratta di riflessioni nate da coincidenze di umori e non da proposta poetica dotata di tal forza che si trasformi, da intuizione di uno solo, in convinzione generale. Insomma, gli interrogativi posti in questo radiodramma dall'illustre autore, sono luoghi comuni, stati d'animo largamente diffusi, umori — abbiamo detto — che egli vuol tradurre in forme acustico-visive; e, se anche riuscisse a tanto (il che non ci sembra sia stato con quest'opera), non direbbe niente di nuovo. I suoi terrori apocalittici sono nel cuore di ognuno, la sua critica alla civiltà americana nella mente di tutti; nè il suo Lindbergh ha più forza evocativa ed esemplare, di quanto possano averne gli scaricatori dei porti europei schiacciati sotto il peso delle armi americane, le code di affamati alle mense ove si distribuisce elemosina americana, la parata democratica ove modestissimo tiranneggia il rappresentante americano. Ma, ciò non ostante, da qual senso della storia, da quale avventura dello spirito, da quale speranza o da qual religiosa sommissione può nascere, pur dinanzi a Lindbergh, agli scaricatori e a tutto il resto, l'adesione di molti alle opinioni di Polibio? Questo sarebbe stato un interrogativo degno di tragedia. Ma poichè non si può far colpa a un autore d'aver mancato l'obiettivo che non si era proposto, cerchiamo d'intenderlo nella realtà effettiva delle sue intenzioni.

Da un autore scaltro, raffinato, dotato di consumata esperienza radiofonica come il Casella, non si può ricevere un messaggio così piatto e semplicistico, senz'esser costretti a ricercarvi l'intenzione e la polemica. Ha egli forse voluto contrapporre a recenti tentativi di radiofonia lambiccata e preziosa, un suo modulo popolaresco? Può darsi: ma nessuno ha mai detto che il popolo debba sfamarsi di farina e di crusca crude. Si respingano i grissini e il lievito di birra, ma si cuocia a ragion d'arte la pagnotta rustica. Le Furie, invece, sanno di crudo.

Nello stile adottato dalla Radio per le biografie pomeridiane dei grandi esploratori, ove il dato storico (quando e bene impiegato) è parte poco verosimile ma necessaria del dialogo, il Casella ci racconta la vita di Lindbergh, il trasvolatore. Ebbene, secondo noi, se ciò può andare per la « biografia pomeridiana », non deve esser consentito al radiodramma. Anche il più umile ascoltatore è da credersi abbastanza informato; e, se così non fosse, si potrebbe rimediare in cento altri modi. Un Casella non deve darci battute come queste: « Il pazzo volante? ». — « Pazzo senza dubbio; volante, si vedrà fin dove ». Oppure: « Quanti ne abbiamo, oggi? » — E l'interlocutore risponde dicendo giorno, mese anno; sì, con intonazione umoristica, ma con troppo palese intenzione didascalica. Oppure: « Sarà il baby *più fortunato e felice del mondo », così la madre; la* nurse *sopraggiungendo: « Signora!* Baby is not at home! *», perchè il bimbo è stato rapito. Oppure: « Nessuno torna indietro »; una battuta di Linbergh, ma troppo celebre titolo di libro, per non stonare su quelle labbra. Oppure, Lindbergh a Carrel: « Il fatto che siate premio Nobel non mi impedisce di abbracciarci ». Oppure: mentre Lindbergh esprime a Carrel il desiderio di vivere lontano dal mondo e applicarsi al bene dell'umanità. — Carrel: « Col vostro nome, temo che siate già troppo nella mischia », e, in quell'istante, Lady Lindy porta un cablogramma, « Avevate ragione, Carrel, mi richiamano in servizio ». Simili ingenuità, in un Casella, non possono essere ingenue: chi umilia a tal punto la propria forma, probabilmente assegna còmpiti molto vasti alla sostanza. Crediamo di aver sufficientemente esaminato l'aspetto politico del radiodramma; vediamone gli altri.*

Ce n'è uno religioso. Si enuncia, con parole un po' labili, la necessità di tornare a Dio; ma non capisci bene se si vuol dire che, onde un solo Lindbergh possa vivere in pace la propria vita, è necessario che tornino a Dio tutti gli altri uomini. Si scusi la ridicola proposizione: vogliamo dir meglio? Ebbene, l'anagogia, cioè il trasporto e il sollevamento del problema, dal caso Lindbergh all'universale, non è mai abbastanza evidente. Di più, non capisci bene nemmeno la funzione delle Furie, così impegnate fin dal titolo: c'è confusione tra le Furie, diciamo, private di Lindy e quelle comuni a tutti gli uomini: confusione deprecabile, pur nel facile simbolismo, se quelle di Lindy (eredi delle Furie greche) potrebbero significare rimorso (ma di che, se l'uomo è fatto per seguir virtù e conoscenza?), e le altre dovrebbero essere pura e semplice espressione dell'umanità imbestiata che travolge i suoi stessi eroi. C'è poi nel dramma un conflitto non risolto tra fatalismo, che imporrebbe una rassegnata, pessimistica angoscia all'aspettazione del domani preordinato e non modificabile, e libero arbitrio cristia-

(Continua a pag. 8)

V. Incauda

BALLATA BERLINESE

Ballata Berlinese, come il titolo vuol significare, è un film che va con il ritmo di una « canzone a ballo »: le sequenze sono strofe che si avvicendano sullo schermo ora patetiche ora amare, sempre però venate da un'ironia profonda e illuminate da un estro che talvolta le rende assurde e perciò più piacevoli, come i sogni del protagonista, il reduce Otto. Otto è l'eroe della pazienza che anima chi tenacemente spera nella forza del vivere, malgrado tutto. Egli va sempre incontro ai « casi » con un voluto buon umore e con uno spirito beffardo che irride alle amare esperienze, per una capacità di sopportazione veramente sovrumana ma che trae forza da una esasperante e allucinato istinto di conservazione. Il povero Otto è amareggiato, ma cerca di vincere questo suo stato d'animo con una fantasia acuta e burlesca; è scettico, ma sulle manifestazioni esteriori degli uomini più che sui moti del loro animo. Infatti, al finale, tutti i personaggi che hanno simboleggiato il guerrafondaio, il borsaro nero, il nazista, il politicante ed altri relitti bellici, gettano una manciata di terra sulla tomba che dovrebbe raccogliere tutti i vizi capitali di questo mondo, e che sono le cause di tanta rovina, perchè da quella sepoltura nasca un reciproco amore che aiuti l'umanità a vivere con minore angoscia e sopratutto senza la paura che genera l'odio.

Il regista Stemmle ha realizzato questo suo gustosissimo film con una tecnica apparentemente illogica, montando sequenze che non sembrano avere, visivamente, alcun nesso fra di loro o, per lo meno, non sembrano interessare direttamente il protagonista. Ma ci si accorge, invece, che sono divagazioni che materializzano, con umoristica intelligenza, lo stato d'animo dei tedeschi del dopoguerra, creando così l'ambientazione adatta per poter far agire il personaggio principale. Attraverso l'esperienze di Otto, « Consumatore Normale », il regista Stemmle ci ha offerto un vivido quadro della caotica vita berlinese subito dopo la disfatta e, con felice annotazione, anche quella che precedette la guerra. Ha ridicolizzato tutte le istituzioni burocratiche che formano la struttura del viver sociale e che schiacciano con il loro peso il povero uomo qualunque, il quale non aspira ad altro che a una piccola vita serena.

E' facile trovare, in certe sequenze, ispirazioni a Clair, Lang e Chaplin, ma sono bene assimilate e filtrate attraverso un proprio umorismo che le rende fresche e genuine. Tra sfrontato, plagiario e coraggioso il modo con cui il regista si è servito di tutti gli accorgimenti e le « trovate » tecniche (ritmo accelerato, inquadrature sbilenche, scenografia simbolista etc.), atti a raggiungere gli effetti che la sceneggiatura richiedeva, affinchè il grottesco e la satira balzassero più vivi e immediati. A volte il contrasto è troppo amaro e violento forse perchè gravato da un gusto teutonico, che toglie la grazia dello spunto iniziale.

Quanta differenza tra lo spirito morale di questo film e quello del precedente « Gli assassini sono fra noi ». Non più giustificazioni postume e tendenziosamente riscattanti una colpa a denti stretti: qui è pienamente riconosciuta, dichiarata e convinta la critica di quei metodi e quei miti che hanno travolto il popolo tedesco; se mai, se ne ricercano le cause in una più umana viltà, cioè nell'aver accettato tutto per un quieto vivere; viltà che diventa la forza per cui Otto sopporterà tante disgrazie. Insomma, non più un uomo di una razza superiore ma eguale agli altri; il protagonista Otto potrebbe camminare per le strade di altre nazioni, e il suo passo stanco, ma ottimista e scanzonato, potrebbe essere quello di qualunque vinto.

Gerte Frobe è Otto, e il suo fisico allampanato e affamato, carico di una scintilla di umoristica pazzia, meglio non poteva adeguarsi al personaggio del « Consumatore normale » deciso a vivere, malgrado tutto.

Leonardo Cortese

Danielle Dèlorme nel film di Cloche: Le Minorenni

NOVITÀ IN LIBRERIA

POESIA D' UN MARTIRIO

L'ultima guerra non ebbe una sua poesia, come del resto non l'ebbe la prima. Vi furono allora poeti invasi da amore di patria o pervasi da spirito patriottico, che ebbero il loro battesimo proprio alla prova del fuoco per opere ricordevoli. Ora, per quanto organizzazioni culturali studentesche e giovanili avessero creduto di far nascere, in tempo di pace, poeti, la seconda guerra non ebbe quelle opere. Vi fu chi nell'imminenza della catastrofe alzò un grido contro la presunta insensibilità dei poeti e degli artisti, ma non si contano altro che alcune poesie e qualche rara raccolta, ispirate da fatti di guerra. Ma se la Musa quasi tacque quando la guerra era lontana, si fece un po' sentire quando venne in casa. Si lessero così, alla fine della lotta, raccolte un po' folte di nostri poeti più o meno noti, cristianamente o faziosamente ispirate. Per ciò, di più parte di esse la passione è l'ingombro fondamentale per raggiungere la poesia, è il motivo principale per supporre delle riserve alla loro validità. Ma se la vita degli uomini non è un mito, il tempo non potrà cancellare mai la memoria di avvenimenti tanto straordinari nella storia di un popolo; e si avranno, almeno si spera, anche i canti dei poeti.

Intanto, da attenti cronisti, non ci possiamo lasciar sfuggire la pubblicazione di poesia di Lina Galli *« Giorni di guerra »*. Il titolo non pare sia il più indovinato o per lo meno il più accordato con le sue pagine. Il lirismo e il sentimento umano che animano i suoi versi non possono essere riuniti in un titolo così cronachistico o prosastico. Difetto, seppure esteriore, di questa raccolta è pure una serie di titoli di poesie: « Mobilitazione, Radio, Gregari, Offensiva, Classe 1919... » Titoli tanto più stonanti, quanto meno sono richiesti dal contenuto o dalla intelligenza delle poesie. In ciò il poeta denuncia una intenzione soltanto esterna che per fortuna dinanzi al suo profondo sentimento non resta che nei titoli e nella suddivisione cronologica degli avvenimenti. Infatti divide le poesie in gruppi con le date: 1939, 1940, 1941, 1943, 1944, 1945, che non possono trovare una necessaria collocazione, trattandosi non di storia ma di poesia, la quale non ha bisogno di questi sostegni. E non si arrestano qui le esteriorità di *« Giorni di guerra »*. Bisognerà saltare anche alcune pagine del principio, in cui appare evidente la preoccupazione di mettere una cornice al quadro di un periodo storico. Il lettore dovrà trovarsi alla pagina della poesia *Torpore* per sentirsi sciolto da allacciamenti retorici. « Abbiamo filato un bozzolo — d'ombra per vivere ancora in ore di pianto ». Da qui ha inizio la poesia di un martirio della nostra gente del confine orientale, felice inizio non senza un suo seguito. Il poeta è tutto affondato in un angosciato dolore dal quale esce il grido disperato di una coatta rinuncia: « Un groppo m'è confitto nella strozza, — incontenibile pianto di patria perduta ». In questo mondo ogni segno di vita ha perduto il suo interno significato: « Tutto è maceria! Giacciono i bei sentimenti — come le case delle città distrutte ». E sopra questa tremenda vuotezza è una terribile ossessione: « Nei paesi derelitti — donne velate di nero — comminano spettrali — Odono nella notte l'ululo d'animale sgozzato ». Per quei nostri fratelli la primavera non è la fioritura che annuncia la rinascita, ma il rinascere dei fiori dei morti: « ...E' primavera. — I cadaveri spuntano gemme. — Vedremo forse la carne dei morti farsi petali serici ». Il poeta non accenta e non ostenta il suo dolore, si muove soltanto nelle vie della sua patria perduta e senza potersi aprire un varco: « Siamo deserti, o Signore, — disperati di vivere senza porto ». Come i vivi, così i morti: « ... ognuno in certa di una foce ». Per i bimbi che hanno persino insidiato il sonno « lucono nel buio — gli occhi delle madri impazzite ». A quella nostra indimenticata gente scorre « ai polsi sempre più pallido il sangue », perchè « sorda è la pietà — sepolta nei millenni ». Suona per loro l'ora grave del martirio: « A mani spiegate a guisa d'ali, — a mani conserte, — i Santi aureolati — dalle volte — attendono nuovo martirio ». Il martirio (questo sarebbe stato il titolo spirituale della raccolta) è la legge del momento: « Porte si chiudono silenti improvvise. — Dal quotidiano ritmo divelte — spariscono creature — nel buio di una sorte taciuta ». Come dopo l'uragano, nei superstiti restano « cumuli di frante immagini », mentre « lucenti nuvole di lagrime — ascendono l'azzurro ».

Lina Galli è istriana prima di essere poetessa, e prima di questa raccolta era autrice di altre. Per dire, con ciò, che nulla di più naturale è, per lei, l'aver scritto « Giorni di guerra ». Tanto più che ella, pur con il suo cuore grondante, non ha abbandonato l'ultimo lembo della sua terra d'origine, per non spezzare il filo dei colloqui spirituali con il fratello sparito, a cui ha dedicato la raccolta. La vita di questi anni di martirio non ha portato un nuovo orientamento nella sua poesia. Nelle raccolte per l'infanzia era tutta spontanea e giocosa; nell'altra, *Città*, c'è quel palpito di poesia che promana dalle cose, il quale ora riappare intensificato dalla triste esistenza. E la sua poesia pare proprio definirsi in un palpito lirico, in cui l'anima schiarisce con tenue ma profondo raggio il suo mondo. Il quale è rappresentazione di sensazioni liriche, prima e di umanità poi. E in tal senso, il suo mondo ora se l'è scavato maggiormente, senza calcare il tono, anzi con una levità che a volte cade persino nel gioco. Perchè molta autocritica esercita la Galli, ma il pericolo che teme d'insufficiente lirismo, si traduce in un altro. Certo che una più compenetrata fusione del lirico con l'umano gioverebbe all'estensione della sua poesia.

Casimiro Fabbri

LINA GALLI: *Giorni di guerra* « Ausonia », Siena.

LIBRI DI POESIA

Queste liriche di Mario Prevedello (*Eravamo come le foglie*, Guanda, 1950), sono nate nel clima ossessivo della guerra partigiana e del carcere, in momenti quindi di estrema tensione spirituale di fronte alla morte.

Nelle ore di solitudine, le confuse forme del sentimento si chiariscono acquistando un loro rilievo spasmodico, che a volte confina con l'allucinazione: il senso dell'assurdo nell'uomo che costringe in catene il suo fratello, la frenesia della libertà, l'angoscia negli *occhi folgorati dallo spavento* e, sopra ogni altro, il desiderio struggente di pace, di casa, di tenerezze antiche, che nell'ora bruciata appaiono disperatamente irreali.

Momenti espressivi dunque, come di un diario che si giova sopratutto della sincera immediatezza di alcune notazioni; ma in genere, questi versi risultano ritmicamente fiacchi e sconnessi, anche per la fastidiosa prolissità di alcune movenze.

Pur quando il vivo senso del dolore persuade qua e là all'emozione, sembra che in queste pagine si manifesti (almeno per ora) non già un sicuro ingegno poetico, ma soltanto uno spirito particolarmente pensoso e sensibile.

•

Tre distinti momenti o modi poetici (non sempre cronologici ma essenzialmente spirituali) è possibile individuare nella raccolta di versi *Momenti e fluttazioni* di Rosella Mancini (ed. Berben, Modena - 1950).

Una freschezza interrogativa e sognante, venata di tenera infantilità, muove i « Versi di Ieri » dove l'ansioso preludio di vita tende a configurarsi in immagini di trepida femminilità:

ed io, come passero, addomesticata,
avrò per davanzale la tua spalla:
l'unica ch'ospiterà il mio cinguettio
Festoso anche d'inverno.

E' l'attesa d'una stagione a lungo vagheggiata, senza tormentose macerazioni, ma piuttosto con un senso di ingenua saggezza; per questo, forse, gli accenti di amoroso abbandono (*se tu ritardi, io mi farò diafana*) si alternano e si accordano con certe cadenze prettamente esortative, e quasi gnomiche, come di chi voglia prevenire le delusioni e gli sbandamenti: *Se un dono vuoi farmi ......, Fermati qualche volta ...., Non fare come chi ....., Un fantoccio essermi non devi ....*

Un secondo filone di ispirazione è rappresentato dal gruppo di liriche che danno il titolo alla raccolta, in massima parte orchestrate a rendere il clima dannato della natale terra di Puglia:

Frenetico frinire di cicale
Sotto un cielo di sasso incandescente

Ma qui la ricerca di una maggiore incisività rappresentativa si sviluppa in genere per tentativi e stenta a comporsi in visioni limpidamente unitarie, anche quando la voce erompe con più immediata vivacità (*vorrei smarrirmi in quel vicolo buio — per ridere e fiammeggiare d'amore*).

Sono liriche insidiate dall'incertezza del timbro e quindi impotenti a trasmettere una sincera vibrazione estetica; anche quelle più impegnative per ampiezza e per serietà di « intenzioni », come *Esuli*, *I Magi*, *Almerigio*, tradiscono una sostanziale incapacità ad organarsi in un serrato discorso lirico.

Un terzo momento espressivo è quello delle *Epistole*, cinque composizioni svincolate da legami metrici, che rappresentano il risultato più interessante (se non il più artisticamente valido) della Mancini.

Le derivazioni oraziane sono evidenti sia nel tono generale, sia in particolari cadenze moralistiche: *Provati se puoi eludere la sorveglianza della coscienza!* —. Oppure: *Scalmanarsi per così poco e non curare invece — quello che più importa: stare, cioè, bene sui propri piedi — prima di fare un passo solo.*

Tuttavia, un soffio di originalità scorre in queste pagine dove l'aria e le genti di Puglia sono evocate con la loro storia di speranza e di morte, sono ritrovate in una appassionata amarezza:

Più volte hanno i mandorli scrollato
[il mercoledì delle ceneri
La polvere dei loro visi fuggevoli.

Quel che più conta qui, non è il tono sferzante o indignato della satira sociale, quanto piuttosto il quadro d'una umanità dolorante, quasi inaridita nel suo destino:

..... le donne che sostano sugli usci
Con gli occhi smarriti nel vuoto e
[le bocche
Che masticano stanche le dure fave
[dei morti.
. . . .
La polvere delle strade cancella i
[colori degli alberi.
. . . .
. . . . *io non so*
Dirti se qui è più vera questa vita
[o la morte.

Altrove lo schianto sembra riscattato dal balsamo di una soave consolazione (*Epistola* 111ª).

Queste, in sintesi, le inclinazioni della Mancini, non ancora assunte alla sfera della compiutezza poetica. Crediamo che il suo problema sia sopratutto quello di individuare la linfa viva, il nucleo centrale della sua spiritualità scartando tutto ciò che è estrinseco o posticcio.

Mario Petrucciani

STORIA DEI GIUBILEI

Le origini del Giubileo Romano non sono meno oscure di quelle dell'antichissimo rito liberatorio ebraico. Non sappiamo da quale profonda memoria di tempi e di costumi primitivi della Comunità Cristiana attinsero l'entusiasmo spontaneo, con il quale si accalcarono intorno alle tombe apostoliche, l'ultimo giorno del 1299, i pellegrini di cento parti d'Europa. La loro invocazione di generale remissione centenaria delle colpe risultò nuova agli stessi cardinali e al Papa. A quale presentimento di nuovi mali e di nuove lotte si deve la rinascita spirituale, della quale le torme pellegrinanti verso Roma facevano segno e testimonianza?

L'impossibilità di una spiegazione immediata di un moto così spontaneo e unanime fece supporre, nella malignazione del tempo, un disegno preordinato di Bonifacio VIII per rafforzare, nelle radici stesse del popolo Cristiano, quella *restauratio* della potestà papale, alla quale egli si era votato per riparare ai danni di un cinquantennio di sperperi materiali e spirituali di quella potestà stessa. La critica moderna ha respinto, da un pezzo, la insinuazione. Papa e cardinali furono sorpresi dal moto come ogni altro altro uomo del tempo, e la *pecunia infinita*, che l'avara meraviglia di un testimone oculare vide rastrellare dall'alba al tramonto nella fossa della Confessione, non coprì, probabilmente, nemmeno le spese di assistenza dei pellegrini, che la Curia dovette affrontare.

Pure, un fatto resta. Quella improvvisa e universale manifestazione di sudditanza verso la Sede Romana venne proprio a proposito per riaffermare il primato papale, mentre i troppi nemici di Bonifacio VIII si preparavano al più disordinato e virulento tentativo di scardinare e di umiliare, nella sua persona, la gerarchia e il prestigio pontificali, così faticosamente ricostruiti negli ultimi tre secoli. Quel primo e spontaneo Giubileo fu quasi una riparazione anticipata, che le masse popolari cristiane offrirono, delle macchinazioni regie, ed ebbe il durevole effetto di sottolineare il profondo contrasto tra il concetto, che le masse stesse, il « Cristian popolo », si faceva dei poteri e delle prerogative di Pietro, e l'utilitaria considerazione di essi nella mente di legulei e di politici.

•

Segno dei tempi allora, e poi, dunque, l'anno giubilare. Ed è per questo, forse, che nella uniformità rituale dei suoi ritorni nel tempo è sempre possibile distinguere, tuttavia, una varietà di modi e di significati quasi inesauribile. Tale il tempo o il Papa o gli uomini, tale il Giubileo.

Questa massima implicita ha condotto la signora Jolanda De Blasi a tentare una suggestiva rievocazione del costume religioso politico e morale dell'intera Europa cattolica, tutta imperniata sulla variabile cadenza dei ritorni dell'Anno Santo.

Il libro è una miniera d'infinite cose disposte, con la libertà caratteristica dell'arte geologica della natura, in strati ondulanti, o ravvolti in spirali o prodigiosamente verticali, intorno alle pietre miliari del grande viaggio. Una sete inesauribile di chiarificazioni, di commenti, di contemplazioni lo anima. Ogni valore, temporale o eterno, viene richiamato e discusso per colorire di significato un disteso « discorso », o, come, modestamente, l'intitola l'autrice, « racconto di sei secoli e mezzo » di variabile e, spesso, variegata civiltà. Un vagabondaggio ricco, affettuoso e irrequieto, tra luci e ombre, al quale fanno da riposi luminosi, talora, tal'altra tristi, le ricorrenti cadenze dell'Anno Santo.

Quando il quadro sembra abbastanza compiuto e vivente per altri versi, eccoti il Giubileo a illuminarlo di più raccolto significato, ora a modo di semplice conchiusione e sommario dell'età, ora, in vece, quasi per antitesi e riprovazione dei varii trascorsi degli uomini.

Ombre e luci anche nel progresso secolare dell'istituto. Quando i tempi si fanno torbidi, irti di difficoltà e di contraddizioni, la ricorrenza giubilare ne soffre. Il suo émpito di pacificazione universale si assottiglia e pare venir meno. A tratti, come una pausa d'esilio: il Giubileo scompare addirittura.

•

La storia dei Giubilei, così lavorata, riflette integralmente il travaglio spirituale dei popoli cattolici attraverso i tempi moderni, le loro deviazioni e le loro periodiche resipiscenze. L'istituto giubilare, nato, o rinato, dalla spontaneità religiosa delle masse, come a prima conclusione della reviviscenza spirituale italiana, sopra tutto, ed europea del secolo XIII, rimane sempre legato, negli stessi sviluppi rituali, alla creatività devozionale dell'anima popolare. La Chiesa, come autorità dommatica e disciplinare, non fa che incanalare il moto devozionale nel solco fedele della tradizione, correggerne e potenziarne lo sviluppo. Così, la sua sistemazione formale si arricchisce, di secolo in secolo, di nuovi motivi, sino al giorno, in cui il giovinetto Wiseman vide, con dolce stupore, l'alta e, un po', altera figura di Leone XII incurvarsi al servizio ospitaliero dei pellegrini nel refettorio della Santa Trinità.

Parve che quello dovesse essere l'ultimo dei Giubilei. Ma quanto avesse guadagnato di prestigio e di purezza spirituali la Chiesa nella lunghissima pausa di tre quarti di secolo fu ben chiaro con il giubileo di Leone XIII. Un lavoro apostolico immane nel campo missionario e in quello della stampa moderna fu testimoniato nei seguenti del nostro secolo. Si può facilmente prevedere che il presente avrà un significato e un colore squisitamente sociali. In questo modo, anche dopo che le forme cerimoniali e devozionali dell'Anno Santo hanno preso una forma presso che definitiva, il loro contenuto va sempre variando, in rapporto alle necessità nuove di una umanità, che nell'unità religiosa di Roma trova conforto alle peripezie e alle antitesi del tempo.

Pompeo Falcone

JOLANDA DE BLASI: *Il Giubileo, racconto di sei secoli e mezzo* (1300-1950), Firenze, Del Turco editore, 1950, in 16°, pp. 624, con 132 tavole fuori testo, legatura editoriale in tutta tela, L. 4000.

INFANZIA SUL LAGO

Tutti conoscono Antonio Greppi come uomo politico e come sindaco di Milano; pochi sanno ch'è scrittore, semplice, efficace, comunicativo; senza eccessive pretese; una bonta essenziale emana dai suoi scritti che mirano diritto al cuore del lettore.

Recentemente è uscita, con l'aggiunta di quattro capitoli, a cura della Casa Editrice Ceschina, questa nuova edizione del suo libro « Infanzia sul Lago », pubblicato, la prima volta, nel 1936 con i tipi della Prora. Autobiografia dell'infanzia, « frammenti di ricordi appena sfumati », nata, come dice l'autore « da un tenero desiderio di ricomporre la vita di allora ». E' libro di cristallina trasparenza spirituale che può piacere ai grandi ed ai fanciulli; la sua trama s'intesse leggera nel palpito azzurro del Lago Maggiore o sulle vigili colline circostanti, costellate di paesi civettuoli o solenni, con rare divagazioni in altri luoghi d'Italia. Primo, fra tutti Angera, il paese natio, « ... lì, in fondo al lago, come in un angolo morto, per non essere disturbato. E lo vigila, un po' pesante, forse troppo rigido, il castello, come un venerando capostipide — laudator temporis acti — ».

L'autore segue con tenerezza commossa lo svolgersi di quegli anni, sereni, ma non troppo, per l'improvviso affiorare, nello spirito delle prime ombre, per quel rapido baluginare di dubbi che, provocati da un avvenimento specifico e banale, sconfinano talvolta in più profondi abissi « ... nel panico del mistero »: « — ... E perchè io sono protetto (dalla buona stella) mentre l'altro... — Questo, caro il mio ragazzo, non lo possiamo sapere nè io, nè tu — Ma non è giusto — Non è giusto, ma è così — ». E il cuore trema, e l'anima inconsapevolmente si tempra. Sono nuvole fugaci: la vita è ricca d'incanti a quell'età.

Ecco una movimentata giornata in casa dei nonni a Besozzo, dove si manifesta la profonda simpatia per le bestie da parte di Antonio che, questa volta, fa fuggire un maiale in attesa della sua ultima ora: « ... anche il maiale è una creatura di Dio »! Grande confusione nella casa e nei dintorni per la ricerca del quadrupede; ma la nonna sorride solidale col nipotino « La verità è che questa piccola donna, un po' curva, che ha in ogni gesto una sua titubanza così delicata... ha titoli di nobiltà morale stupendi ». Questa zoofilia senza riserve da parte del ragazzo, si rivela spesso nel libro, ed ora è tenerezza verso il Cin, il vecchio cane o verso un passerotto sorpreso dal gatto, ora è il saettare di un pensiero colto negli occhi « stupendamente » umani di un cavallo.

L'amore per le bestie completa quello intenso per la natura che, nel libro, si traduce a volte in impeto lirico irrefrenabile, senza eccessive preoccupazioni stilistiche da parte dell'autore: « Portofino... Un blù intenso, carico e cangiante; aria liquida, luce e musica. Qualche cosa che richiama insieme le vetrate delle chiese e la notte dell'Epifania, l'innocenza del paradiso terrestre e la ninna-nanna della Madonna. E ti lascia nell'anima una commozione che vede ascolta e sogna... ».

Non mancano le pagine umoristiche. Assistiamo ad esempio ad una lezione d'italiano della signora Gigia: « — Non occuparti di quel ragno e leggimi il componimento. — Tema: Le bugie hanno le gambe corte. Svolgimento: era una bella giornata di primavera... — Pare che non ci sia altra stagione che la primavera. Cambia in autunno. — Sissignora. Era una bella giornata d'autunno. Nei prati spuntavano le viole... — Allora l'autunno non va. Possiamo cambiare le viole in crisantemi. — Era una bella giornata d'autunno. Nei prati spuntavano... — Ma che cosa dici? I crisantemi non spuntano nei prati... — Nei giardini — E poi quando hai visto i crisantemi spuntare? — Allora cosa faccio? — E che cosa vuoi fare? Lascia la primavera — Era una bella giornata di primavera. Spuntavano... — Tu — dice la signora Gigia quando la lettura è finita, potrai diventare farmacista, o magari un cacciatore di bestie feroci, ma uno scrittore non lo diventi di sicuro. — « C'è un po' di noi stessi fanciulli nel piccolo Antonio che ha il privilegio d'essere un personaggio realmente vissuto, come sono reali le persone e l'ambiente che lo circondano. E c'è nel libro (14 storie costituenti un tutto armonico) una vitalità schietta e festosa, illuminata dal sorriso della madre che lo scrittore, trepidamente commosso, sembra ancora ammirare.

E un'arte senza sottintesi o ambiguità quella del Greppi, illuminata dalla fede nei valori della vita che nel libro trovano degna esaltazione; arte tutta raccolta nell'essenza intima dell'opera, nella fantastica ricostruzione di un'epoca in cui « s'intuiscono le cose che i vent'anni spiegheranno. Ma l'intuizione vede più chiaro della ragione ».

Emilia Parone

A. GREPPI: *Infanzia sul lago*. Casa Editrice Ceschina, Milano.

● La Commissione Giudicatrice del Concorso Nazionale per Musiche Liturgiche, bandito dall'Unione Cattolica Artisti Italiani (U.C.A.I.) per un mottetto a 4 o 5 voci sole e per un mottetto a 4 voci con organo ha terminato i suoi lavori.

Al Concorso hanno partecipato 46 concorrenti che hanno presentato 63 composizioni. La Commissione Giudicatrice non ravvisando in esse i requisiti richiesti non ha potuto procedere alla proclamazione dei due vincitori e dei due premi ad essi spettanti.

Ha tuttavia ritenuto equo ripartire la intera somma stabilita per i premi dei vincitori fra i seguenti concorrenti: un premio di incoraggiamento a Luciano Migliavacca da Masnago, con il mottetto « Ad Te levavi » a 5 voci dispari; la residua somma è stata ripartita fra i seguenti concorrenti: Celsi Cesare Giuseppe da Porto San Giorgio, Gualdi Costantino da Roma, Ivanova Lidia da Roma, Lizzi Michele da Agrigento, Manenti Luigi da Brescia, per i mottetti a 4 o 5 voci sole, ed ai concorrenti: Bianchi Gabriele da Venezia, Corradini Francesco da Arezzo, Medin Nino da Roma, Scapin Mario da Roma.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

SOCIOLOGIA DELLA SCUOLA

E' tradizione ed uso ormai comune dire, di chi tratta problemi di organizzazione scolastica, che *fa della pedagogia*. E siccome pedagogia ed educazione, nella mente dei più fan tutt'uno, così chi tratta questi problemi diventa anche automaticamente, un educatore.

Ora a me pare opportuno chiarire che si tratta di cose molto diverse. Lo studioso di questioni statistiche che affronti una ricerca interessante il settore della scuola (mettiamo quanti alunni in media non concludono gli studi universitari) non è un educatore nel senso comune del termine; un psicologo che rivolge le sue ricerche nel campo delle attività sensorio - motrici del fanciullo non è educatore nè pedagogista; come non lo è il medico che studia i fenomeni delle afasie o l'architetto che prepara un progetto di edificio scolastico modernamente attrezzato; e, meno ancora, l'igienista che affronta i problemi della salute dei fanciulli nelle comunità scolastiche.

A me pare che la pedagogia vera e propria non abbia con queste cose che rapporti indiretti: essa è di solito catalogata fra le scienze morali, vive fianco a fianco con la filosofia di cui la si considera volta a volta figlia o sorella minore o sorella spuria; si è anche tentato, sopratutto nei paesi anglosassoni, di sottrarla a questa pesante tutela e di farne una cosa autonoma: una scienza pedagogica insomma destinata a svilupparsi attraverso i metodi scientifico-sperimentali, alla stregua di tutte le altre scienze, tra le quali essa veniva così ad essere inclusa. Ma non sempre i risultati sono stati soddisfacenti: e i pedagogisti scientifici, o sperimentalisti, chiamiamoli così, se nuovi problemi ponevano e vecchi ne risolvevano in maniera e con procedimenti talora nuovi ed arditi, erano poi spesso, fatalmente, costretti a ripiegare di fronte ai problemi più universali e più vasti, in cui la pedagogia non poteva più limitarsi ad una serie di ricerche e di tentativi, ma doveva assurgere a concezione generale dell'educazione e della vita, ed essere quindi, in definitiva, una filosofia.

Ora a me pare che l'aver costantemente compreso sotto il termine di *pedagogico* tutto quanto abbia attinenza colla scuola sia stata una delle ragioni dell'attuale equivoco: poichè mentre alla base della pedagogia sta una teoria o dottrina dell'educazione, la quale a sua volta postula una filosofia della vita, l'organizzazione scolastica ci riporta piuttosto verso una interpretazione sociologica: la scuola cioè intesa non solo come strumento di perfetta educazione, ma come primario *mezzo sociale* per la formazione del cittadino, per l'acquisto di cognizioni tecniche e culturali che consentano al cittadino stesso di inserirsi nella società, di esplicare mansioni e compiti, di contribuire al benessere suo e altrui.

In questo senso una concezione della scuola e della sua organizzazione può benissimo prescindere da una filosofia dell'educazione, come un sindacalismo può sussistere all'infuori di una ideologia politica.

Per tale motivo dunque io confesso che vedrei i problemi della scuola e della sua organizzazione inseriti proprio in una concezione sociologica; la quale certo non escluderebbe, come elemento di preminente rilievo quanto è dato dalla pedagogia, come teoria dell'educazione e storia del pensiero educativo; ma d'altro canto porrebbe la scuola stessa come aspetto ed elemento fondamentale della organizzazione sociale.

Altrimenti noi continueremmo a mantenere l'equivoco in cui ci dibattiamo attualmente, presi come siamo tra una pedagogia che pur essendo estranea alla *scuola*, (e relegata in Italia tra le discipline filosofiche, e in altri Paesi inserita tra le scienze sperimentali), la considera costantemente come suo riservato dominio: e tale equivoco appare con sempre maggiore evidenza quanto più si cerca di risollevare le sorti della scuola o di «riformare» gli ordinamenti scolastici.

Queste riforme non si possono fare in nome della *pedagogia*, come vorrebbe taluno, perchè non esiste la *pedagogia*, ma esistono varie dottrine pedagogiche, le quali in molti casi, affermano ragioni e principi opposti. Così quando abbiamo visto che il Ministero della Pubblica Istruzione nell'evidente intento di sviluppare gli studi pedagogici in Italia, ha aperto il concorso per quattro libere docenze di pedagogia, ci siamo sinceramente chiesti quale contributo tale provvedimento potesse dare al miglioramento della scuola, sapendo in anticipo che esse non daranno molto di più dei soliti studi sul pensiero pedagogico di Rousseau e di Lambruschini, delle innumeri ricerche storico-pedagogiche e via di seguito.

Il tema centrale invece a me sembra dover essere non tanto *l'educazione* come fenomeno individuale o studio delle teorie educative ma la scuola come fatto collettivo e sociale, che comprende quindi tutti i problemi dell'organizzazione scolastica (scuola obbligatoria, scuola di secondo grado, orientamento scolastico e professionale, assistenza, amministrazione scolastica, scelta e formazione degli insegnanti e dei dirigenti, norme regolamentari e disciplinari, legislazione, comparazione legislativa, edilizia scolastica, partecipazione delle famiglie all'attività scolastica, organizzazione delle attività parascolastiche sportive, artistiche, culturali, campagne di alfabetizzazione, abitudine alla vita civile e morale, ecc.). Tutte queste cose sono il grande capitolo scolastico della sociologia piuttosto che la *sociologia scolastica*, come taluni l'hanno definita; ma non sono la «pedagogia», nè teoretica, nè sperimentale.

La scuola insomma è l'aspetto *sociale* dell'educazione, e come tale non può concludersi nella pedagogia, come non lo potrebbe nella psicologia: entrambe invece portano nella scuola il loro prezioso contributo di indagine teoretica o di ricerca sperimentale che caratterizzano il settore più propriamente educativo e istruttivo dell'organizzazione scolastica.

A mè sembra quindi opportuno pensare che la scuola debba uscire da questa specie di tutela in cui fino ad oggi l'ha tenuta la pedagogia, sia pure a titolo esclusivamente presuntivo, ed essere considerata nella sua naturale cornice che è quella sociologica: cioè nei rapporti giuridici, economici, tecnici con l'organismo sociale, nella sua funzione formativa, orientativa e selettiva dei futuri cittadini, nella sua impostazione funzionale e tecnica per l'assolvimento di tali compiti.

Giacchè mi pare evidente che, come il problema dell'assistenza sanitaria, infortunistica ospedaliera è un problema sociale, di cui la scienza medica rappresenta sempre un elemento fondamentale, ma che esce dal puro individualismo della scienza stessa nel momento in cui diviene problema di organizzazione collettiva, così la scuola, nulla rifiutando dell'apporto e delle suggestioni che le vengono dalle dottrine pedagogiche o delle scienze psicologiche e biologiche, sia considerata per quello che realmente è: un aspetto essenziale, cioè, del problema sociale.

Giovanni Gozzer

I mercanti Focei

(Continuazione della 1ª pag.)

lume, più volte citato, abbiamo tentato di dimostrare che prima di adottare, per il sopravvento del ionismo a Focea, un alfabeto di tipo orientale (o bleu), i Focei avevano usato un alfabeto di tipo occidentale (o rosso), che, nei loro commerci precoloniali essi comunicavano alle genti Adriatiche, agli abitanti di Velia, ai Corsi, agli Iberici e ai Numidi.

In questo stesso primo periodo, ancora eolizzante, dei loro commerci, i Focei che frequentavano gli scali dell'Etruria appresero alcuni dei loro segni alfabetici tipici agli Etruschi, che li aggiunsero all'alfabeto Calcedese di Cuma da esso già adottato come modello. Queste nostre dimostrazioni hanno avuto la singolare sventura di essere appieno fraintese, in una frettolosa critica del Fallottino (Studi Etruschi XX p. 341), il quale obietta che: se i Focei avessero veramente importato in Occidente l'alfabeto «rosso», «dovremmo trovare una stringente analoga tra gli «alfabeti modelli» di Etruria e gli alfabeti Tartessi d'Iberia; ciò che evidentemente non è». Ma appunto noi sostenemmo, e sosteniamo, che i Tartessi appresero l'alfabeto di tipo rosso dai Focei ancora eolizzanti; mentre i «modelli» dell'Etruria sono una derivazione diretta dell'alfabeto Calcidese di Cuma!

Luigi Pareti

Vita serena in un collegio femminile americano

DEI SUSSIDI AUDIOVISIVI

Radio e cinema sono due problemi che interessano e appassionano da tempo la scuola; sottovalutarli, come qualcuno ha voluto fare, a scopo non certo apprezzabile, niente altro significa che dimenticare le necessità della scuola stessa.

Radio e cinema, dunque, sono entrati ufficialmente nella nostra scuola da circa tre lustri; ma mentre il secondo è sempre stato bene accetto, specialmente agli alunni, la radio, anche nei tempi più fortunati, ha dovuto cozzare contro l'indifferenza degli alunni e spesso l'ostilità degli insegnanti che, nella maggioranza, la considerano un perditempo.

E non si può dar loro tutti i torti, se alle incoerenze lamentate in un precedente scritto sull'argomento, aggiungiamo la incoerenza forse più nociva ai fini educativi: la intempestività delle trasmissioni.

E' noto che i programmi della radio scolastica sono riportati, quasi *sic et simpliciter* — ossia titolo della trasmissione e nome dell'autore — nel Radiocorriere (che non tutti hanno la possibilità di ricevere) e in alcune riviste scolastiche (alle quali non tutti sono abbonati).

Ne deriva che quando un insegnante, animato da buona volontà, vuole che i suoi alunni seguano una trasmissione scolastica si trova il più delle volte di fronte ad un argomento che non può in nessun modo inserire nel piano organico del suo lavoro.

A questo serio inconveniente si pensò, prima della guerra, di rimediare, pubblicando un periodico mensile: «La radio nella scuola» e, in volumi, i testi delle radioscene.

L'insegnante aveva così la possibilità di conoscere in tempo ed integralmente l'argomento che gli alunni avrebbero ascoltato e quindi prepararsi e prepararli convenientemente.

E che queste non fossero e non siano cose inutili, lo apprediamo da un recente prezioso libro: «La radio riflesso del nostro tempo» (Paris - Editions Internationales) di Stéphane Cordier, collaboratore dell'UNESCO.

Il Cordier scrive:

«Nelle scuole, l'uso di pubblicazioni, complemento indispensabile dei programmi radiofonici, è ora largamente diffuso: in Finlandia, per esempio, più di 165.000 opuscoli furono distribuiti, redatti da specialisti, su iniziativa di organismi per la diffusione radio; questi opuscoli potevano aiutare il maestro a preparare i commenti.

«Le riviste specializzate si indirizzano al corpo insegnante ed hanno un posto sempre più grande alle emissioni educative».

Per la precisione, c'è da aggiungere che da noi, il ricordato periodico «La radio nella scuola», supplemento del Radiocorriere, ed i volumi con i testi delle trasmissioni scolastiche erano editi dall'allora EIAR e redatti dall'Ufficio Centrale per la Radiofonia scolastica del Ministero dell'Istruzione.

•

Per la cinematografia scolastica, lo orizzonte è senza dubbio più vasto ed interessante.

Libri ed articoli, italiani e stranieri, di vecchia data e di recente pubblicazione, hanno trattato a fondo il problema, sotto tutti i punti di vista.

Alla stampa si aggiungano i Congressi: da quello internazionale tenutosi a Parigi nel 1937, all'ultimo, interessantissimo di Firenze, dello scorso febbraio, a cura del Centro Didattico Nazionale.

Di questo Congresso, anzi l'eco non è ancora spenta.

Lo stesso Centro Didattico Nazionale ha bandito due concorsi a premio per la diffusione della cinematografia didattica in ogni ordine e tipo di scuola.

Si tratta di presentare al giudizio di una Commissione, o dei soggetti idonei ad una eventuale realizzazione di films a carattere didattico, oppure dei films didattici mai visionati, nè proiettati fino ad oggi.

E' un primo passo che, auguriamo, abbia degli sviluppi ponendo così fine ad uno stato di cose veramente sconfortante. Perchè sarebbe davvero necessario un maggior interessamento anche da parte del Ministero, di questo settore.

Chi non conosce la situazione odierna della Cineteca scolastica direttamente interessata al problema in questione?

Quest'organismo vive... di rendita, piuttosto magra, purtroppo, e di qualche prestito che, il più delle volte si riduce... a moneta fuori corso.

Mancanza di mezzi? E' quello che si sente ripetere continuamente; ma è poi vero che tutto debba realizzarsi con i mezzi dello Stato, ossia del Ministero della P. I.?

E l'iniziativa privata?

E' azzardato ed ingenuo pensare che se esiste una letteratura per i grandi e una letteratura per i piccoli; se esistono editori di libri per grandi ed editori di libri per piccoli, potrebbero domani esserci anche produttori, registi, autori, attori ecc. di films per ragazzi?

Si tratta di creare certe situazioni, certa mentalità, certe possibilità, creare insomma, quelle premesse necessarie per dar fiducia a produttori, registi, ecc.

E questo, in special modo, dovrebbe essere il compito della Cineteca, la quale avrebbe così la possibilità di uscire dalla forzata inerzia a cui è condannata, buttare alle ortiche le pastoie burocratiche, trasformarsi in un organismo vivo, dinamico, sostenuto da persone della scuola e fuori della scuola, ma che amino il cinema e lo considerano un prezioso sussidio didattico.

Giovanni Parente

Rinascita della scuola. L'istituto tecnico commerciale di Terni ricostruito; l'ala sinistra era stata completamente distrutta

Pretesti

Ad un giornale che non ha molti mesi di vita, ma che esce con sempre maggior frequenza, «L'Educatore», Luigi Volpicelli ha dato in questi ultimi tempi un accento particolarmente battagliero. Occasione a questa presa di posizione è stato lo scandalo recentemente verificatosi in una scuola non governativa di Roma. Con un'aria un pò alla Zola di «J'accuse» Volpicelli chiede giustizia, non solo nei confronti dei colpevoli, ma di quei funzionari che consentirono ai colpevoli di agire coperti dalle sacramentali autorizzazioni dello Stato. Ora, pur ammirando il nobile intento del prof. Volpicelli, non posso condividere questa sua «ricerca archeologica» della responsabilità: perchè allora bisognerebbe ricercare e punire come colpevole anche l'armaiolo, che in pieno rispetto alle leggi, ha venduto al malfattore l'arma di cui questi si è mal servito.

Ma quello che spiace, soprattutto, si è il tono della nota del Volpicelli, tono che sembra dire: «Ecco, vedete in fondo una volta queste cose non avvenivano, questa corruzione evidente e quasi ostentata non c'era, queste pressioni e questi salvataggi non avevano luogo». Non posso condividere l'apprezzamento sottinteso. Nelle democrazie, e mi pare che lo stiamo constatando anche in sede politica, gli scandali sono un pò il condimento della vita quotidiana; ma sono di pubblica ragione; mentre, in altri sistemi, quando essi avvengono sono ricoperti con pronti spruzzi nebbiogeni. E questa mi pare cosa peggiore che non il pubblico scandalo e la chiara ed aperta discussione.

✶

Sui rapporti fra educazione-istruzione si è discusso, si può dire, dal giorno in cui si è istituita la prima scuola: lo scopo della scuola è di educare o di istruire? Evidentemente la prima cosa si farà solo se la scuola avrà una sua dottrina educativa, una pedagogia. La seconda invece si potrà fare anche indipendentemente. Scrive a proposito il Buyse: «E' evidente che per buona parte, l'istruzione, e in particolare le tecniche del sapere, è assolutamente estranea all'uso che se ne farà. Quando noi ricerchiamo il metodo migliore per insegnare a leggere, a scrivere, a calcolare, a disegnare, noi non ci dobbiamo preoccupare dell'uso che i nostri allievi faranno di tali capacità. E sia per iniziare alla lettura un futuro «bollandista» o un nuovo Renan; che si tratti di insegnare a scrivere e a disegnare e un moralista in erba o a un pornografo in potenza, il tecnico non ha che un problema: studiare il miglior procedimento, ossia il metodo che renderà più e costerà meno».

E' questa la concezione dissociativa tra educare e istruire, possibile però solo in astratto; perchè in concreto noi educhiamo nella scuola, anche nel modo con cui chiamiamo per nome i nostri alunni o sediamo *sulla cattedra. D'altronde esiste un'acquisizione di capacità (di leggere o scrivere) che non sia anche forma di educazione?*

✶

Il precedente pretesto sui fumetti c'è costato l'accusa di fautori dell'attuale corruzione: così almeno ci scrive un lettore in una nota inviataci giorni fa. Preciso: non si è mai inteso sostenere che la presente letteratura a fumetti sia una cosa lodevole o desiderabile; nemmeno che sia sempre onesta e pulita. Però è un fatto che essa VA; *ed anche serie case editrici s'acconciano, per non perdere del tutto i clienti, al nuovo tipo in voga. Ora non basta, di fronte ai fenomeni della vita del tempo nostro chiudersi in posizioni esasperatamente deneganti; non basta condannare e rifiutare. Si potrà non essere d'accordo sugli attuali sistemi di attività sportiva che fanno dello sport solo agonismo, campionismo, divismo e tifo. Però non si può negare che lo sport sia uno dei più grandi fenomeni di massa del nostro tempo, capace di polarizzare l'attenzione delle folle assai più dei grandi fatti politici o economici o militari. Si può allora solo condannare? Non credo; bisognerà invece studiare le ragioni dei fenomeni. Da noi ad esempio l'infatuazione campionistica non potrebbe essere in relazione con la scarsa diffusione dello sport, di quello vero, nelle masse, a cominciare dalla scuola stessa?*

Così i fumetti: si disse solo che essi esercitano sui fanciulli (e spesso sugli adulti in cui non scompaiono stadi psico-evolutivi infantili) una attrazione considerevole: perchè non cerchiamo di sfruttare, in senso buono, tale fatto?

Vent'anni fa c'erano ancora le vecchiette che ai nostri genitori raccomandavano di non mandarci al cinema, che ci rovinava e ci riempiva la testa di fantasie pericolose: eppure il cinema è divenuto anche un grande mezzo educativo. Dicevo quindi: non negare il fumetto, come non si nega il libro o il cinema, ma servirsene bene.

Avicenna

IL "PROFONDO" del fanciullo

E' di moda la cosidetta « psicologia del profondo », molto interessante, quando la si consideri come un tentativo di esplorare le profondità dove tanti misteri insospettati pur si nascondono; ma molto pericolosa, quando se ne accettino indiscriminatamente i risultati, e pericolosa, sopratutto, quando si tratti di applicarla sul terreno pratico, da coloro che vivono vicino ai bambini con intenti educativi.

Non possiamo e non intendiamo, nei limiti di un articolo, esaminare un simile complesso problema; ci limiteremo a vederne alcuni aspetti, sufficenti a dimostrarci l'assurdo di certe conclusioni e, ripetiamo, il gravissimo pericolo pedagogico che esse portano con sè.

Dicono gli entusiasti della « psicologia del profondo » che il bambino è un animaletto sudicio, che si compiace di esser tale, che rifugge istintivamente dal pulito e che i suoi educatori debbono impegnare una lotta a fondo con lui, per abituarlo alla più elementare pulizia e convenienza.

Si dovrebbe supporre, seguendo questa via, di vedere sempre bambini strillanti, piangenti e recalcitranti dinanzi a una catinella d'acqua e a un pezzo di sapone. E siccome, naturalmente, risalendo alla propria infanzia, nessuno ricorda questo orrore dell'acqua e del sapone, nè questa compiacenza del sudiciume, ci vengono a dire che ciò accade per il processo di « rimozione », per cui viene allontanato dal ricordo, con inconsapevole moto volontario, il periodo di vita, dove prevalgono ancora istinti primitivi e selvaggi, cioè noi non ricordiamo cose che ci farebbero vergognare, perchè non « vogliamo » ricordarle.

Nulla è più lontano dalla realtà di simili affermazioni. Se noi osserviamo un bambino sin dalle prime settimane, dobbiamo pur ammettere che egli dà segni inequivocabili di disagio e di impazienza ogni volta che non è pulito e dimostra sollievo e gioia quando viene lavato e cambiato. La più elementare esperienza basta, del resto, ad additarci, proprio come una delle prime manifestazioni, o meglio espressioni della psicologia infantile, il pianto del lattante che segnala alla mamma o alla nutrice l'inconsapevole scontento del piccolo, che si è sporcato, e il suo inconscio, ma imperioso, bisogno di pulizia. Del resto, anche al di fuori della specie umana, basta osservare i cuccioli, disperati letteralmente, quando, piccoli ancora e non in grado di provvedere da soli, accada loro di insudiciarsi. E dimostrano la loro « felicità » quando una mano pietosa rimedia a questi guai.

Purchè, soltanto, ci si voglia attenere alla elementare indagine dei fatti, senza deformarli o senza unilateralmente considerarne degli aspetti parziali, per costringerli entro schemi teorici precostituiti, non si può disconoscere che la pulizia risponde a un istinto elementare e non è un'esigenza creata dall'educazione.

Abbiamo detto: senza deformare i fatti e senza considerarne unilateralmente certi parziali aspetti. Son ben noti i casi di tanti bambini che strillano, invero, dinanzi alla catinella dell'acqua. Ma si tratta, non più della manifestazione elementare del piccolo, bensì della risultante dell'innestarsi di altri fattori psicologici, che vengono a modificarne la reazione base. Si tratterà, per lo più, di riflessi condizionati, stabilitisi spesso in rapporto a qualche causa accidentale: una consuetudine sgraziata di mani troppo energiche che, sulle delicate membra infantili, vengono a togliere la gioia del bagno, o un inavvertito uso del sapone, che abbia irritato le congiuntive o creato noiosi pruriti cutanei. Altra volta sarà il ricordo di qualche paura o spavento, provocato da una di quelle infinite possibili impressioni, per noi indecifrabili, che turbano tanto spesso le sensazioni infantili.

Ma si tratta sempre di fattori, che vengono a sovrapporsi e a sopraffare, secondariamente, la primitiva gioia con la quale un bimbo, perfettamente sano e normale, giuoca e guazza nell'acqua e gode della benefica sensazione della pulizia, ripercuotendosi, questo ristoratore senso del pulito, financo sulla psiche, come è dato ogni giorno di osservare a chi si accosti al bimbo con intenti medico-educativi.

Lo stesso dicasi quando, con il procedere dell'età, l'arricchirsi della sua vita psichica e del suo interesse per il mondo esterno porta al bambino altre cause di deviazioni e di distrazioni. Così, se per es. egli è intento a un giuoco, che lo appasiona, e viene invitato a interromperlo per lavarsi o per il bagno, molto spesso si ribellerà e farà capricci... ma ciò per amor del giuoco, non del sudiciume. Così come potrà anche accadere che, per non interrompere i suoi trastulli o altra occupazione piacevole, non si curi di soddisfare un bisogno naturale; e che poi gli capiti di insudiciarsi perchè vi provvede troppo tardi, nascondendo, eventualmente, gli spiacevoli effetti per timore del castigo, cosa ben diversa dal « gusto o amore del sudicio », in simili casi invocato dalla « psicologia del profondo ».

E non si pensi, d'altra parte, come si vorrebbe, che la soddistazione di certi bisogni sia per il piccolo cosa piacevole, un divertimento quasi dei più raffinati. Se si osservano, senza « pregiudizi » psicologici, bambini o cuccioli, si vedrà quanto è laboriosa e penosa una simile funzione nel periodo iniziale di vita; il cucciolo si lamenta pietosamente le prime volte che la compie. Anzi, per la delicatezza degli organi che non sono ancora pienamente capaci di assolverla, è giusto considerarla una mezza malattia.

Il problema dell'amore del sudicio si innesta intimamente, fa tutt'uno con l'altro problema caro agli « psicologi del profondo »: quello della sessualità infantile. Quando gli assertori dell'amore dello « sporco », accedono a convenire che il bambino gode tutte le volte che viene lavato, asciugato, incipriato, ciò riferiscono a una soddisfazione di ordine sessuale, per cui prova piacere a sentirsi toccare, specialmente in certe parti del corpo. Fa davvero una penosa impressione questo nostro « ragionare » di adulti, o meglio di vecchi nel senso deteriore della parola, che viene a imbrattare il giocondo, limpido, puro riso del piccolo, che esprime così la sua gioia alla mamma, che lo avvolge nella fraganza di un lino pulito. Che il bambino goda di una sensazione tattile, è vero, perchè nei primi mesi della sua vita, tattile è la maggior parte del suo mondo sensoriale, quando ancora le sensazioni più complesse della vista e dell'udito non hanno raggiunto la piena possibilità di organizzazione ed elaborazione psichica. Ma, da questo, a dire che una simile gioia tattile sia di ordine sessuale, è ben lungo il cammino! Il che non significa d'altro lato, proprio perchè la gioia tattile del bimbo non è normalmente gioia sessuale, che non si debba avere, per parte delle mamme, la più grande avvertenza di evitare sensazioni inconscie di certe parti del corpo (cosa che purtroppo tante volte si fa quasi per gioco), le quali, stampandosi sulla psiche infantile, sono spesso alla radice di successive perversioni della più tarda infanzia.

Noi non possiamo — ripeto — toccare qui il complesso problema della sessualità infantile; ma tuttavia, in questo articolo, che vuole, sopratutto, sgomberare l'orizzonte educativo dalle ombre profonde, che queste presunte riesumazioni dell'incoscio vi hanno addensato, vogliamo ancora accennare a quell'invenzione del « complesso di Edipo » di cui tutti pur parlano con tanta compunzione!

Seguendo questa traccia, noi dovremmo imaginare i bambini desiderosi di uccidere il padre per sposare la madre, e, viceversa, per le bambine; tutti i bambini in stato di terrore dinanzi al padre per la paura di essere... evirati e le bambine animate da un senso di odio verso la madre... E anche se il bambino parla di sposare la mamma, e la bambina il padre, ciò non implica per loro la « soppressione del rivale », perchè il piccolo non sa che cosa significa « sposare » e non gli passa neppure per la testa che l'altro possa essergli di impedimento.

E' necessario ricorrere a queste tenebre, per spiegare i piccoli atti di ribellione infantile, frutto piuttosto e primo sintomo di quel prepotente bisogno di affermazione di noi stessi, che, in tutti i gradi compatibili con le tappe successive del nostro sviluppo psichico, noi portiamo dalla nascita entro di noi?

Non vi è davvero bisogno del « complesso di Edipo » per capire che i bambini sono, in linea di massima, esplicitamente o no, gelosi e invidiosi degli adulti; degli adulti che possono fare ciò cui essi aspirano invano, o per mancanza di capacità o perchè viene loro proibito. Gli adulti possono toccare gli oggetti, che i bambini devono contentarsi di vedere da lontano; mangiare i cibi che son loro vietati e che, per questo, maggiormente stimolano la loro golosità; andare e venire seconda che a loro piaccia; fare, in una parola, ciò che « vogliono » (nell'interpretazione data alla loro condotta dalla psicologia infantile), mentre i bambini si sentono ostacolati, controllati, inibiti in tutto, proprio quando più prepotente è, in certo qual modo, la spinta interiore di un essere in via di sviluppo. Naturalmente la gelosia si polarizzerà più comunemente nei confronti del proprio sesso; perchè, ad es. la bambina vorrebbe arricciarsi i capelli, adoperare il rossetto o pasticciare in cucina, come vede fare alla madre, e il maschietto desidererà usare gli arnesi di lavoro o la pipa del padre. Ma, come voler vedere in un simile atteggiamento la espressione di un oscuro e profondo dramma sessuale? Che una gelosia di tale natura possa anche insorgere non vi è dubbio, ma sarà solo assai più tardi, proprio quando il bimbo ha ormai cessato di essere bimbo e, con la insorgente maturità sessuale, ha ormai perduto la ingenua e pura freschezza della sua età, per essere ingolfato nei contrasti passionali dell'adulto. Vedremo, sì allora, la figlia gelosa della madre, o il figlio del padre; ma anche ora, nelle condizioni ordinarie, lo sfondo sessuale sarà di assai minor rilievo di quanto non siamo troppo spesso condotti a pensare. Sarà, anche ora, la gelosia della diversa libertà, della diversa possibilità di realizzare le proprie aspirazioni di comando o di direzione in casa, le proprie ambizioni di successo fuori, le proprie vanità di eleganza. Solo, forse, nei casi estremi, quando ormai dovremo parlare veramente di perversione famigliare, potremo assistere a una vera e propria possibilità di gelosia nel senso ordinario della parola. E, anche in questo caso, il cosidetto complesso di Edipo — se pur dobbiamo conservare questa torbida espressione — dovremo piuttosto, se mai, invertirlo, perchè, quando ci è dato veramente di cogliere una di queste situazioni, l'esperienza ci dimostra, assai più spesso di una gelosia dei figli nei riguardi dei genitori, una gelosia dei genitori nei riguardi dei figli, per un complesso di ragioni sulle quali è pietoso sorvolare.

Ma ritorniamo all'infanzia. E ritorniamo « facendoci fanciulli coi fanciulli ». L'uomo è già in germe nel fanciullo e vi è con quanto di grande e di sublime potrà successivamente esplicarsi, e vi è anche, indubbiamente, con il seme di quell'egoistico istinto della propria affermazione, che potrà, un giorno, svilupparsi come bassa concupiscenza e gelosia sessuale o come sconfinato orgoglio mentale, ma potrà anche sfociare nelle più pure gioie della donazione e del sacrificio. Dipenderà, in troppo grande misura, da noi, dalla nostra opera di educatori, convogliare in un senso o in un altro le nascoste possibilità dell'anima infantile. Ma perchè ci sia possibile assolvere nel modo migliore a questa tremenda responsabilità, occorrerà, ripeto, avvicinarci al fanciullo, liberi da quanto di involuto, di torbido, di turpe la penosa esperienza soggettiva e oggettiva della vita ha pesantemente stampato nel nostro spirito; ancora una volta illuminati dalla parola di Colui, che, anche sul piano umano, è più chiaramente penetrato nelle « profondità » dello spirito infantile, per rintracciarvi la limpida eco di quel piano superiore di vita da cui esso è appena uscito e al quale è sua meta ritornare. « Guardatevi dal disprezzare alcuni di questi piccoli... Per chi avrà scandalizzato uno di questi piccini, sarebbe meglio che, appesagli al collo una macina da mulino, fosse sommerso nel fondo del mare ». (MATTEO XVIII - 6 e 10).

Ettore Remotti

LA RADIO

(Continuazione della pag. 5)

no che, anche qui, suggerisce parole alte e speranzose. C'è una morale? Forse, e se abbiamo ben capito, sarebbe questa: meglio per l'uomo ricercare se stesso e Dio nelle grotte della Tebaide, che nell'aerea carlinga dello « Spirit of St. Louis ».

Ma non siamo ben sicuri di questa interpretazione, perchè tutto il contenuto allegorico del dramma ondeggia, pencola, si contraddice, quasi frutto di analisi che un pessimista scorato operi su materia trascendente il suo mondo di paure e il suo pur legittimo egoismo. Ben oltre l'accanimento del drammaturgo, senti che il fegato di Prometeo è affar suo privato, finchè un Eschilo non gli presti le parole che si converrebbero anche a questo Lindbergh: « Dalla romba dei flutti dell'oceano, che alle spiagge si frangono, surge un clamore di pianti innumerevole, che gli abissi echeggianti ripercuotono del tenebroso Tartaro; e le sacre dei fiumi scaturigini lungi ai piani rimormorano quel pianto in lungo gemer lamentevole ». Ma il fuoco è nostro, e nostro il volo dell'eroe moderno; tanto che nessuna sventura, nessuna malignità di fortuna, nessun impiego dissennato di quel fuoco e di quelle ali, potrebbero farceli giudicare meno che doni divini.

Piuttosto, poichè c'è veramente del greco nell'aspirazione del Casella, non ci rendiamo conto del perchè egli — pur così vicino — non abbia svolto un'orrida intuizione legata alla Nemesi invece che alle Furie: la più terribile delle Nemesi e la più moderna fra tutte, anticipata, oracolare, profetica. Hauptmann, l'assassino, sembra vendicare sul national Baby *i mille coetanei che giaceranno sotto i « tappeti » di cui proprio l'inconsapevole Lindy aveva dato l'ordito e imbastito la trama: Hauptmann, nome che a trovarlo tra mille anni in una tragedia d'oggi, insospettirebbe i cauti filologi, così pregnante e divinatorio nell'etimo tedesco.*

V. Incauda

Il paradiso dei diavoli

Mai come nel dipinto detto « Il banchetto », che comparve alla XII Esposizione internazionale d'arte di Venezia e velocemente esulò oltre oceano, don Vincenzo Irolli, l'estroso pittore dal pennello brillante, dal tocco rapido e deciso, ci offre una scena di vita popolare del sud, più vera e profonda. Nei forti visi abbronzati, così diversi, dei tre seduti al rozzo desco, i due anziani ed il « guaglione », troviamo antiche impronte fisionomiche che immaginiamo alle razze più vetuste della vecchia cara Campania.

La mente ci porta ad Ausoni ed Osci ed ai più tardi Sabelli; a genti gagliarde sulle quali la polvere dei secoli si è posata in pesanti coltri.

Ed il quadro di Vincenzo Caprile che ha per titolo « Pranzo di nozze » ci pone sotto gli occhi, nelle sembianze di un giovane sposo contadino, discinto ma non volgare, con una bella testa spettinata dal taglio elegante, proprio la figura di uno di quegli antichi Osci cui Anatole France nel suo « Crime de Silvêtre Bonnard » attribuisce il merito di aver tramandato ad alcuni tipi partenopei l'armoniosità di forme sottili finamente proporzionate.

Ma le visioni di vita popolaresca napoletana non sono inquadrate nel tempo; esse non conoscono la quarta dimensione, possono essere attuali o indefinitamente disperse nei secoli, del 600 delle gloriose scuole pittoriche o del 400 Angioino-Aragonese, della più remota epoca normanna o del glorioso Ducato Autonomo; perfino del triste tempo del nefasto Silla e, prima ancora di Roma, di Greci, Sanniti, Osci e Opici, che popolarono la bella sponda dell'Opikè.

Così è Napoli! La sua terra, la sua gente, richiamano con spontanea semplicità antiche visioni; ecco perchè vi è ricca fioritura di scrittori eruditi che ci parlano di vecchie cose, ed è sempre gradito chi ci riporta ad anni lontani se lo fa con competenza e passione.

Fra questi scrittori non può essere non gradito a veri cuori partenopei Edmondo Cione col suo recente « Paradiso dei diavoli », (Ed. Longanesi, Milano), quando ci narra con naturalezza scorrevole, con dottrina ma senza pedanterie dottrinarie, con amore di figlio di questa vecchia terra, passati fatti dal 400 aragonese, al vicino e caro 800.

All'inizio del libro Angelo Catone, beneventano, *Archiepiscopus et comes Viennae*, con una sua lettera del 1486, di un simpatico francese arcaico, ci pone nel bel mezzo di complesse e fortunose vicende, tra cui il Cione dottamente ci guida, e vediamo svolgersi quella famosa « Congiura dei baroni » contro il Re aragonese, così tragicamente conclusa, tra tradimenti vendette e tortuosi raggiri diplomatici.

E la figura del Catone richiama anche una rapida visione della calata in Italia di Carlo VIII, che l'astrologo e medico beneventano accompagnò fino a Napoli. Lo immaginiamo in cammino con quell'esercito, tra fieri altissimi arcieri Scoti, dai lunghi baffi biondi, e tra gli innumerevoli piccoli agili fanti guasconi, con quel fragile Re francese dalla faccia di scimmia.

E dal Catone apprendiamo con napoletano compiacimento (un pò di campanile non guasta) come *Monsieur le Duc de Calabre*, figlio del Re di Napoli pose il campo sulla strada che da Napoli viene, stringendo d'assedio Roma.

Con curioso disappunto prendiamo nozione che fu costretto però a levarlo nientedimeno che dalle mosche! Ah questi animali dell'Urbe, oche, mosche, come son patriotticamente attaccati alla loro città!

Ci consoliamo ad ogni modo pensando che dai napoletani del Duca, dopo più di 700 anni, venne abbastanza mitigato l'affronto che il generale Pubblilio portò, accampandosi con le sue milizie nel bel mezzo dello spazio tra le due città greche, la orientale Neapolis e l'alta ed antica Paleapolis, ottenendone con l'assedio la resa.

Ma le divagazioni ci conducono lontano, torniamo al nostro « Paradiso dei diavoli ». Un secondo capitolo del quale ci porta in pieno 500 e, da un magistrale profilo di Juan de Valdés ed il suo « Alphabeto Christiano », fa capolino, tra foschi bagliori, l'esecuzione capitale del Carnesecchi che, in una mattina di ottobre del 1567, volle particolarmente agghindarsi, « tutto attillato, con camicia bianca ed un paio di guanti nuovi... », per offrire la testa al carnefice.

Nella vicenda si affaccia la figura del frate predicatore Bernardino Ochino che il Croce ci ha presentato nelle stesse circostanze nelle sue « Storie e leggende napoletane », e la meravigliosa bellezza, fredda e distante, di Giulia Gonzaga.

E, sempre nel 500, un altro episodio ci offre una visione di altra diversa bellezza, quella calda e sensuale di Bianca Capello, che dal quadro del Bronzino e dai dipinti di altri maestri ci affascina con lo splendido fulgore di una giovinezza eterna e procace.

Siamo portati nel 600 dall'umanista Gian Nicio Eritreo e la sua opera « Eudemia » ed all'800 del Marchese Puoti con il suo giornale « Il Tesoretto », dalla breve vita.

Un capitolo sulla « Nunziatella », il collegio militare ben conosciuto e più antico d'Italia, ci fa rivivere gli anni non troppo lontani del Risorgimento e le elezioni nel collegio tenuto dal De Sanctis.

Intravediamo la vita degli allievi nel gran fabbricato del monte Echia, con la visione del più bel panorama del mondo sotto i loro occhi e Napoli distesa ai piedi della collina in divina indolenza.

Seguiamo con il massimo interesse le vicissitudini politiche del De Sanctis che lo portarono a far fuoco contro gli Svizzeri nei moti del maggio 1848, mentre un impassibile calabrese a lui vicino, ad ogni colpo sparato con calma precisione, diceva: « l'ajo fatto », come ad una caccia di beccaccini!

Il libro è ricco di fatti e narrazioni avvincenti, di dotti commenti, di erudite citazioni. Ci troviamo fra vecchie opere, note ed ignote, dai titoli suggestivi; navighiamo con occhi bene aperti nelle acque profonde e azzurre di un passato che vediamo scorrere, non con moto continuo, sistematico, dalla arida esposizione, ma in salti episodici che tengon viva l'attenzione del lettore e hanno il fascino di vecchi oggetti, relegati in angoli oscuri della bottega dell'antiquario, ai quali si leva a poco a poco la polvere scoprendosi belle cose.

Il libro ci permette di sognare, di risalire lentamente nel passato, dalla Napoli romantica primo ottocento, con la « Villa » e la sua magnifica passeggiata, alla Napoli quattrocentesca della tavola Strozzi, con le sue mura al mare e la boscosa verde spalliera della collina, così suggestiva agli occhi nostri abituati ora a vederla fitta di case.

Recriminiamo allora l'opera degli uomini ma troviamo nel tempo sempre lo stesso cielo che annulla lo spazio, lo stesso mare or diafano ora azzurro, verde talvolta, talvolta argenteo, ma sempre il mare e il cielo della bellezza imperitura. Non bellezza violenta e audace ma calma e delicata.

G. Ciampa

PROBLEMA
dell'arte - vita

(Continuazione della pag. 2)

breve indugio. Diremo solamente come sia noto essere il Don Chisciotte lo specchio del dramma spirituale del Cervantes, sbattuto dal destino tra le battaglie e il carcere: urto fra la realtà e il sogno. I *Racconti straordinari* del Poë, e soprattutto le sue poesie, risalgono alla macerante crisi della intossicazione alcoolica dell'autore e derivano da un processo di allucinazione e di alterazione psichica. Ancora: arte-vita; urto fra la realtà e il sogno. Quanto di autobiografico non vi sia nel « *Ritratto di Dorian Gray dipinto* » è superfluo avvertire a chi conosca la procellosa vita di Oscar Wilde. Che dire, infine, intorno alla sofferta evasione dalla realtà dell'Hoëlderlin rifugiatosi nel mito ellenico?

E Gustavo Flaubert? Domanda ingenua. Lo stesso Flaubert lasciò scritto: « Madama Bovary son io ». E aveva ragione. Il dramma dell'infelice moglie di un medico di provincia fu il dramma dell'educazione sentimentale che lo scrittore avvertì e chiarì meglio nell'altro suo libro: *L'Educazione sentimentale*. Urto fra la realtà e il sogno. Arte-vita.

Tutta la vera arte, osservata nelle profondità delle sue origini ci riporta al nostro assunto dell'arte-vita. In sostanza è l'uovo di Colombo. Attraverso le estetiche l'umanità s'impiglia in una densa selva di problemi e perde il senso umile e chiaro delle cose. Quanti affanni, quanti studi, quanti volumi sull'arte e la non arte, sulla poesia e la non poesia, quante dottrine, quante teorie, quanti sistemi!

Poi viene il genio creatore, dice duetre parolette innocenti e sincere e fissa una verità incancellabile. Da Aristotile, a Cicerone, a Orazio, secoli e secoli di travaglio per intendersi un pò sulla natura dell'arte. Ed ecco che arriva Dante e per bocca di un suo personaggio esclama:

« Io mi son un che, quando amore spira, noto, e a quel modo che detta dentro vo significando... ».

Una verità, semplice, piana, infantile, quasi: ma eterna.

E non c'è altro da fare.

Giuseppe Villaroel

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.